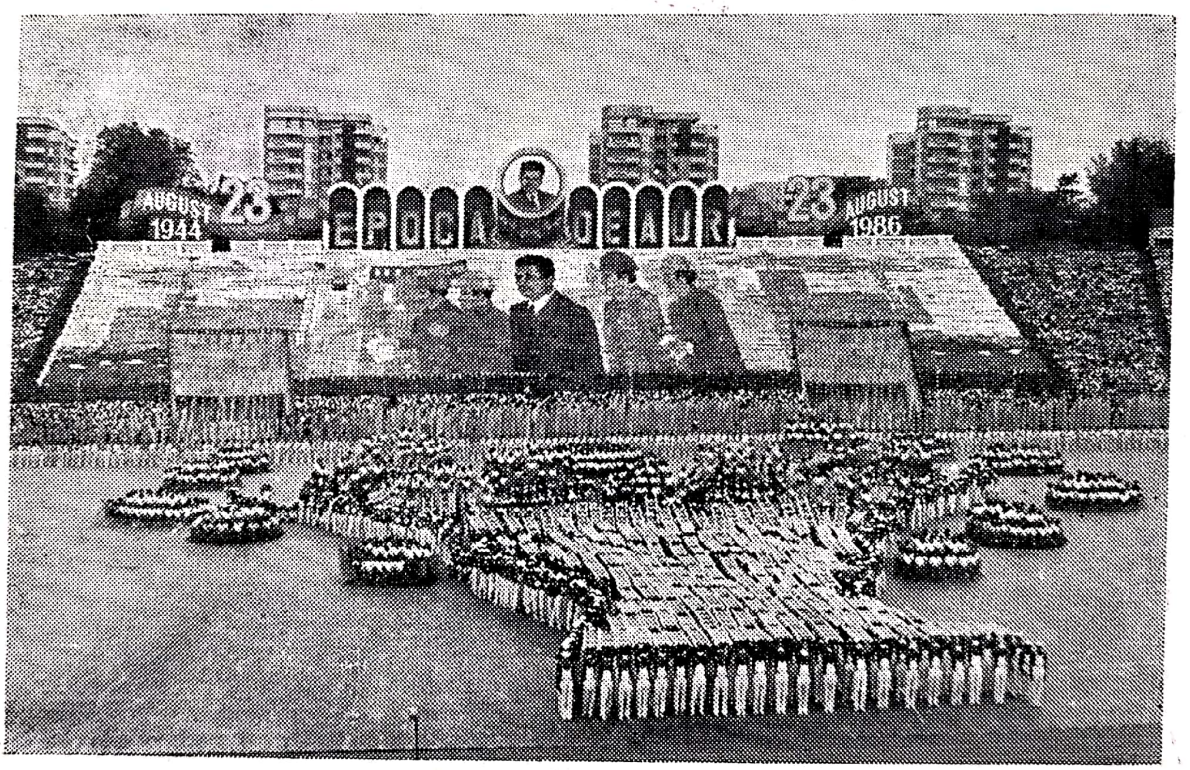
8

AUGUST 1986

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXVI NR. 8 (407) AUGUST 1986

GLORIOS AUGUST ANIVERSAR

Poporul român sărbătoreşte cea de-a 42-a aniversare a revoluţiei de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă de la 23 August 1944, sub semnul unităţii depline a intregii naţiuni în jurul partidului, al secretarului său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, al voinţei nestrămutate de a înfăptui neabătut istoricele hotărîri ale Congresului al XIII-lea pentru progresul şi înflorirea continuă a patriei noastre socialiste.

Măreaţa noastră sărbătoare naţională dobîndeşte în acest an semnificaţii deosebite, avînd loc în atmosfera de puternică însufleţire şi angajare patriotică, revoluţionară, în care poporul român omagiază 65 de ani de glorioasă existenţă a Partidului Comunist Român, împlinirea a cinci decenii de la procesul luptătorilor comunişti şi antifascişti de la Braşov şi a 21 de ani de la Congresul al IX-lea al partidului, cînd la cîrma destinului naţional a fost învestit, prin voinţa unanimă a comuniştilor, a întregii naţiuni, tovarăşul Nicolae Ceauşescu.

Amplificată puternic de cinstirea acestor evenimente de excepţională însemnătate pentru noua devenire a României, cea de-a 42-a aniversare a revoluţiei din August a fost marcată de marea adunare populară şi spectacolul festiv desfăşurate în prezenţa tovarăşului Nicolae Ceauşescu, a tovarăşei Elena Ceauşescu, pe Stadionul „23 August" din Capitală, grandioasă manifestare ce a avut darul de a ilustra, în emoţionante şi sugestive secvenţe, iubirea adîncă, profunda recunoştinţă şi mîndria patriotică cu care poporul îşi înconjoară conducătorul.

Spectacolul festiv prin care s-a omagiat Ziua naţională a României s-a constituit într-un vibrant simbol a ceea ce simte, a ceea ce cugetă poporul, exprimîndu-i,într-o realizare artistică de ţinută, prin înaripate versuri şi înălţătoare imnuri, prin avîntate cîntece şi luminoase tablouri coregrafice, cele mai intense trăiri, hotărîrea lui neclintită de a cuceri, în frunte cu comuniştii, noi piscuri de progres şi civilizaţie, spre continua propăşire şi strălucire a României socialiste. Glorificînd marile bătălii purtate de partid, de popor, pentru împlinirea idealurilor noastre sacre şi vitale, bătălii în continuitatea cărora se aşează, firesc, epopeea eroică a revoluţiei din August 1944 — măreţ act de demnitate naţională care a inaugurat era socialistă a patriei —, spectacolul festiv a înfăţişat în emoţionante secvenţe, pilduitoarea luptă, muncă şi viaţă revoluţionară a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, destinul său exemplar, aflat în strînsă şi indisolubilă legătură cu destinul partidului, al poporului şi al ţării. Au fost evocate dăruirea fără seamăn cu care a acţionat în condiţiile aspre ale luptei revoluţionare împotriva exploatării şi nedreptăţii, pentru apărarea intereselor fundamentale ale poporului, curajul, dîrzenia şi bărbăţia de care a dat dovadă în timpul procesului de la Braşov, de acum 50 de ani, devenind din acuzat acuzator, în anii grei de detenţie de la Doftana, în susţinuta activitate desfăşurată împreună cu tovarăşa Elena Ceauşescu pentru pregătirea marii demonstraţii antifasciste şi antirăzboinice de la 1 Mai 1939, precum şi în toate celelalte sarcini încredinţate de partid, calităţi care l-au impus pe tovarăşul Nicolae Ceauşescu ca un militant revoluţionar de seamă, ca un brav luptător comunist şi patriotic pentru binele şi fericirea poporului. Alături de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, în toate marile evenimente, în toate marile momente ale devenirii noastre socialiste, s-a aflat tovarăşa Elena Ceauşescu, eminent om politic, ilustru savant de largă recunoaştere internaţională, înconjurată cu fierbinte dragoste şi recunoştinţă, cu aleasă stimă şi preţuire de întregul popor, sentimente cărora le-au dat o nouă şi elocventă expresie momentele solemne al spectacolului festiv, care au omagiat un destin înălţător.

Cinstind sărbătorile scumpe, de lîngă inimă, cu fapta de muncă închinată ţării, cu vers şi cîntec, cu joc şi lumină pe chip, după datina străbută, poporul român înscrie pe panourile sărbătoreşti ale aniversării a 42 de ani de la actul istoric al revoluţiei din August şi a 21 de ani de la Congresul al IX-lea al partidului — moment de renaştere naţională, de înnoiri revoluţionare fără precedent —, un prestigios bilanţ al victoriilor dobîndite pe toate planurile construcţiei socialiste. Un bilanţ din care se detaşează luminosul arc de timp al celor mai grandioase realizări din îndelungata şi glorioasa dăinuire a poporului nostru, definind o întreagă epocă de maximă strălucire a muncii şi vieţii, o epocă de sinteză istorică, în care geniul naţional creator s-a afirmat şi se fructifică neîntrerupt într-o operă magnifică dedicată sieşi. Este epoca înscrisă de-a pururi în hronicul de aur al patriei, cu numele eroic al celui care a ctitorit-o : EPOCA NICOLAE CEAUŞESCU. Este epoca de tumult revoluţionar, în care vocaţia constructivă a

Scanned with OKEN Scanner

poporului nostru, materializată plenar prin cutezătoarea strategie a partidului, a împodobit cu impresionante ctitorii, cu monumentale construcții chipul mîndru, liber și demn al patriei.

Construind sub conducerea P.C.R., societatea cea mai dreaptă din istoria omenirii, poporul român și-a afirmat și își afirmă tot mai puternic voința de colaborare, de înțelegere, destindere și pace. România socialistă militează cu toată fermitatea pentru realizarea dezarmării, în primul rînd a celei nucleare, pentru apărarea dreptului suprem al oamenilor, al popoarelor la existență liberă și demnă, la viață. Înaltele solii de pace, înțelegere și prietenie, întreprinse de tovarășul Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu în state de pe toate continentele, au făcut și fac ca țara noastră să fie numită cu respect, prețuire și admirație, Țară a păcii, iar ilustrul ei conducător, să fie cunoscut și apreciat, pretutindeni în lume, ca un mare și înflăcărat Erou al Păcii. Se bucură de stima și prețuirea unanimă a popoarelor, inițiativele și demersurile de larg răsunet internațional ale României socialiste, ale președintelui Nicolae Ceaușescu, în cadrul Anului Internațional al Păcii, menite să contribuie la progresul și înțelegerea între toate națiunile lumii, la soluționarea marilor probleme ale contemporaneității, la împlinirea năzuințelor vitale de largă colaborare, securitate și pace ale omenirii.

Aflat acum în cel de-al 42-lea an al libertății sale și în cel de-al 21-lea an al EPOCII NICOLAE CEAUȘESCU, cu astfel de bilanțuri, poporul român are trainic temei să abordeze cu optimism viitorul. România de mîine, așa cum o prefigurează hotărîrile Congresului al XIII-lea al partidului, va depăși în actualul cincinal, stadiul de țară în curs de dezvoltare, devenind un stat industrial modern, cu dezvoltare economică medie, cu un standard de viață și un nivel de civilizație și cultură de o calitate superioară. O Românie care, mai mult ca oricînd, va răspunde năzuințelor ce din veacuri scînteiază pe chipul ei, împlinind destinul nostru ca popor în istorie, cîștigîndu-ne astfel un loc nou și demn pe harta geografică și spirituală a lumii.

„Sîntem în plină ascensiune spre înaltele culmi ale civilizației comunismului. Așa cum am spus și în alte împrejurări — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu de la tribuna Adunării solemne consacrate aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român — nu este și nu va fi un drum ușor, vom avea multe greutăți de învins. Trebuie să facem totul pentru a cuceri aceste piscuri și a ajunge, cît mai repede, pe culmile luminoase ale societății fără clase, ale înfăptuirii visului de aur — a comunismului".

Puternic mobilizați de generosul îndemn adresat comuniștilor, tuturor oamenilor muncii, întregului popor, de către secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, oamenii de cultură din România sînt ferm angajați în făurirea unei noi spiritualități, a noii conștiințe revoluționare, dedicîndu-și acestui obiectiv de înaltă responsabilitate patriotică întreaga lor forță de creație.

În acest glorios august aniversar ei își exprimă neabătut hotărîrea ca, laolaltă cu întregul popor, strînși uniți în jurul partidului, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, să contribuie prin noi și reprezentative creații, pe măsura timpului în care trăim, la înfăptuirea hotărîrilor Congresului al XIII-lea, la propășirea artei și culturii noastre socialiste.

Scanned with OKEN Scanner

DIN NOU ÎN VALEA JIULUI

A devenit o tradiție ca în fiecare an, Uniunea compozitorilor și Conservatorul „Ciprian Porumbescu", în strînsă colaborare cu organele de partid și de stat ale Municipiului Petroșani, să organizeze o vizită de documentare și totodată o microstagiune de concerte în Valea Jiului cu concursul reputatei formații „Madrigal" — perlă a școlii interpretativ-corale contemporane românești.

Așa dar, în zilele de 16—20 mai a.c. un grup de compozitori și de muzicologi, în frunte cu tovarășul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", cadre didactice și studenți ai conservatorului precum și corul de cameră „Madrigal", sub conducerea mentorului și fondatorului său, Marin Constantin, artist emerit am revăzut — pentru al treilea an consecutiv — memorabilele locuri încărcate de istorie muncitoresc-revoluționară : Petroșani, Lupeni, Vulcan, Uricani, Livezeni ș.a.m.d.

Dacă în deceniile anterioare așezările din această „Vale" mai purtau încă pecetea unui trecut, negru și la propriu și la figurat, astăzi este o încîntare să le privești cu toate că procesul înnoitor se află în curs.

Vechile unități miniere au fost supuse unor modernizări substanțiale, s-au construit și continuă să se ridice noi blocuri de locuințe confortabile, spații și complexe comerciale de o mare diversitate, școli și alte așezăminte de cultură, bulevarde, străzi și șosele bine asfaltate și curat întreținute ; gospodăriile individuale denotă prosperitate, însăși calitatea mediului ambiant, natural este alta — norii de praf de cărbune au dispărut în mare măsură iar poienile, livezile și pădurile din împrejurimi, parcă întinerite, cheamă tot mai insistent la odihnă și recreație, asemeni celor mai atractive obiective turistice.

Oamenii, locuințele lor, modul de viață s-au schimbat sensibil. Desigur, mineritul este și probabil că va fi întotdeauna o profesiune dintre cele mai dure — dar noile generații de mineri continuă cu mîndrie și duc mai departe cu aceeași dîrzenie muncitorească glorioasele tradiții de muncă și luptă de pe aceste meleaguri. Tocmai pentru aceea, am convingerea că nicăieri eroismul nu se află atît de „la el acasă", ca în lumea acestor căutători de comori în străfundurile pămîntului.

„Deasupra noastră n-avem cer / Așa e viața de miner . . ." — zice un străvechi imn minieresc.

Nu se pot exprima prin cuvinte — ori cît de meșteșugite ar fi ele, emoțiile pe care le-am trăit aici (ca și în anii precedenți) cînd, de pildă, înainte de intrarea unui nou schimb de „puț" — deci înainte de a coborî în întunecimile adîncului, la sute de metri — lotul de mineri echipat și cu lămparele la îndemînă, ascultau cu evlavie, în „sala de apel" micul concert oferit cu dragă inimă de „Madrigal" sau cînd la sfîrșitul unui astfel de moment, parcă solemn, am văzut cum un bătrîn miner și el gata să intre în mină, a mers să sărute mîna unei madrigaliste care-i încălzite inima într-o secvență solistică ! Aspirația spre lumină, spre frumos, spre înălțimile spiritului ating, în sensibilitatea minerilor, intensități inimaginabile — intră în relație directă extremele, care se ating — întunericul e însetat de lumina soarelui, singurătatea și izolarea din subteran caută tumultul inepuizabil și regenerator al vieții, tăcerile adîncului se cer completate cu mirificele domenii ale lumii sonore.

Pentru compozitori, ca și pentru oricare creator de artă, contactul nemijlocit cu acești oameni între oameni, cu aceste realități greu de pătruns de la distanță, are darul să ascută sensibilitatea, să dea naștere unor trăiri deosebit de ardente, să pună în vibrație cele mai profunde corzi ale sufletului și să germineze, în timp, idei, sugestii creatoare, plăsmuiri artistice, dacă nu neapărat oglindind aceste realități, în orice caz avînd subtile și nebănuite conexiuni cu ele.

În Valea Jiului există și o viață muzicală : de data aceasta am ascultat cu plăcere o veche fanfară minerească, o formație corală mixtă și un cor de fete. Întîlnirea cu membrii acestor două formații corale — acțiune specifică din cadrul lunii manifestărilor politico-ideologice, cultural educative și sportive cu genericul „Laudă omului muncii și creației sale", aflată acum la a șaptea ediție — a prilejuit și un fructuos schimb de experiență, coriștii în frunte cu dirijorul lor, profesorul Horațiu Alexandrescu avînd ocazia să primească o seamă de sugestii, de îndrumări practice de înaltă competență cu privire la tehnica coral-interpretativă, la orientarea repertoriului etc., din partea maestrului Marin Constantin și a celorlalți oaspeți.

În încheierea acestor gînduri vroiam să relev calda și sincera prietenie cu care am fost înconjurat de-a lungul celor patru zile, ospitalitatea tradițională minerească ce ne-a cucerit pentru totdeauna inimile.

Teodor BRATU

Scanned with OKEN Scanner

ÎNSEMNĂRI

CÎTEVA REFLECȚII ASUPRA PĂRȚII DE CVARTET DE COARDE ÎN DO MAJOR DE GEORGE ENESCU

Mihaela MARINESCU

„Ideea frumoasă dăinuiește prin veacuri și nu-mbătrînește niciodată". [1]

„Am multe lucrări. Merg cu ele concomitent. La un moment dat una întrece pe celelalte și atunci o termin" — destăinuia George Enescu publicului, în paginile unei reviste bucureștene din 1942 [2]. Acele lucrări care le-au întrecut pe celelalte sînt cunoscute astăzi ca purtătoare de opusuri, dar cercetarea a scos la lumină numeroase manuscrise, lucrări în schiță, doar începute, sau pe punctul de a fi încheiate, schițe preliminarii de elaborare minuțioasă a unor lucrări finite și înscrise apoi în opusuri, sau proiectări-machetă însumînd idei ce au dus la crearea altor ample construcții sonore cu care sînt înrudite evident.

Prezența unui număr atît de mare de manuscrise neterminate (schițe), confirmă autoexigența ce îl caracteriza pe Enescu („Fug de facilitate și sînt foarte sever cu mine. Sînt conștient pînă la ultima notă și nu rămîn la ea pînă nu sînt complet mulțumit") [3] și, totodată, dau posibilitatea întrevederii unor virtuale lucrări ce ar fi putut fi terminate în timp și care ar fi adus — poate — imprevizibile soluții compoziționale.

Înscrisă în această categorie, *Partea de cvartet de coarde în Do major* (datată de Enescu la Cracalia-Dorohoi, 11 septembrie 1906) este perfect închegată și finită în sine, scrisă parcă dintr-o singură suflare, cu o mare forță dramatică, definindu-se ca o pagină de autentică gîndire și trăire enesciană, posedînd proprietatea *holografică* a părții ce reproduce întregul în toate dimensiunile lui spațiale.

Pentru tiparele clasice ale formei cvartetului, această parte ar fi trebuit completată cu alte două sau trei părți, din acest punct de vedere lucrarea putînd fi considerată un cvartet neterminat; dar privită ca unitate finită, ca proiecție condensată — la un moment dat — a elementelor tehnicii componistice enesciene, însumînd unele procedee enunțate deja în lucrările precedente *(Octuorul în Do major op. 7, Suita I pentru orchestră în Do major op. 9, Simfonia I în Mi bemol major op. 13)*, deschizînd seria viitoarelor cvartete de coarde *(Cvartetul op. 22 nr. 1 în Mi bemol major* și *Cvartetul op. 22 nr. 2 în Sol major)* și prefigurînd motive care vor apare chiar în operele sale de mare amploare *(Vox Maris, Oedip)*, această *Parte de cvartet în Do major* poate fi considerată și interpretată ca atare, constituind un punct de referință pentru direcția luată de creația enesciană de cameră și o premieră (a cărei primă audiție nu a avut loc la data cînd s-a produs) a „caracterului românesc" în contextul cvartetului de coarde european, la începutul secolului 20.

Înainte de 1906, an în care este compusă această lucrare enesciană, secolul 20 inaugurează creația cvartetului de coarde modern cu *Cvartetele op. 51* (1900—1901) de Max Reger (conturînd conceptul melodiei infinite, într-o evoluție armonică hiper-romantică, diatonic-cromatică în esență) [4], cu *Cvartetul în re minor op. 7* (1905) de Arnold Schömberg (lucrare ciclică în forme tradiționale, de orientare romantică, marcată de principiul variației continue pe planurile ritmic, armonic, polifonic și chiar agogic) [4] și mai ales cu *Cvartetul în Fa major* de Maurice Ravel (aparținînd curentu-

Scanned with OKEN Scanner

TRĂIM ÎN EPOCA DE AUR

Versurile de Petru Idriceanu — *Muzica de* Dan Beizadea

Tempo de marș

𝄋 Cuplet

I

1. Da - că zîm - be - tul ne-n - se - ni - nea - ză o - chii Și dru - mul
a - pe - lor des - chi - s-am no - uă ca - le Și hol - de
în - vă - țat să în - frun - tăm și mun - ții Și ro - man -

II

1. Da - că zîm - be - tul ne-n - se - ni - nea - ză o - chii Și dru - mul
a - pe - lor des - chi - s-am no - uă ca - le Și hol - de
în - vă - țat să în - frun - tăm și mun - ții Și ro - man -

III

1. Da - că zîm - be - tul ne-n - se - ni - nea - ză o - chii Și dru - mul
a - pe - lor des - chi - s-am no - uă ca - le Și hol - de
în - vă - țat să în - frun - tăm și mun - ții Și ro - man -

ne e pre - să - rat cu flori, Da - că prun - cii cresc în pa - ce
rîd în soa - re a - u - rii, Da - că din iz - bîn - dă în iz -
tis - mul de l-am în - vă - țat, Da - că strîns u - nîți sub ro - șii

ne e pre - să - rat cu flori, Da - că prun - cii cresc în pa - ce
rîd în soa - re a - u - rii, Da - că din iz - bîn - dă în iz -
tis - mul de l-am în - vă - țat, Da - că strîns u - nîți sub ro - șii

ne e pre - să - rat cu flori, Da - că prun - cii cresc în pa - ce
rîd în soa - re a - u - rii, Da - că din iz - bîn - dă în iz -
tis - mul de l-am în - vă - țat, Da - că strîns u - nîți sub ro - șii

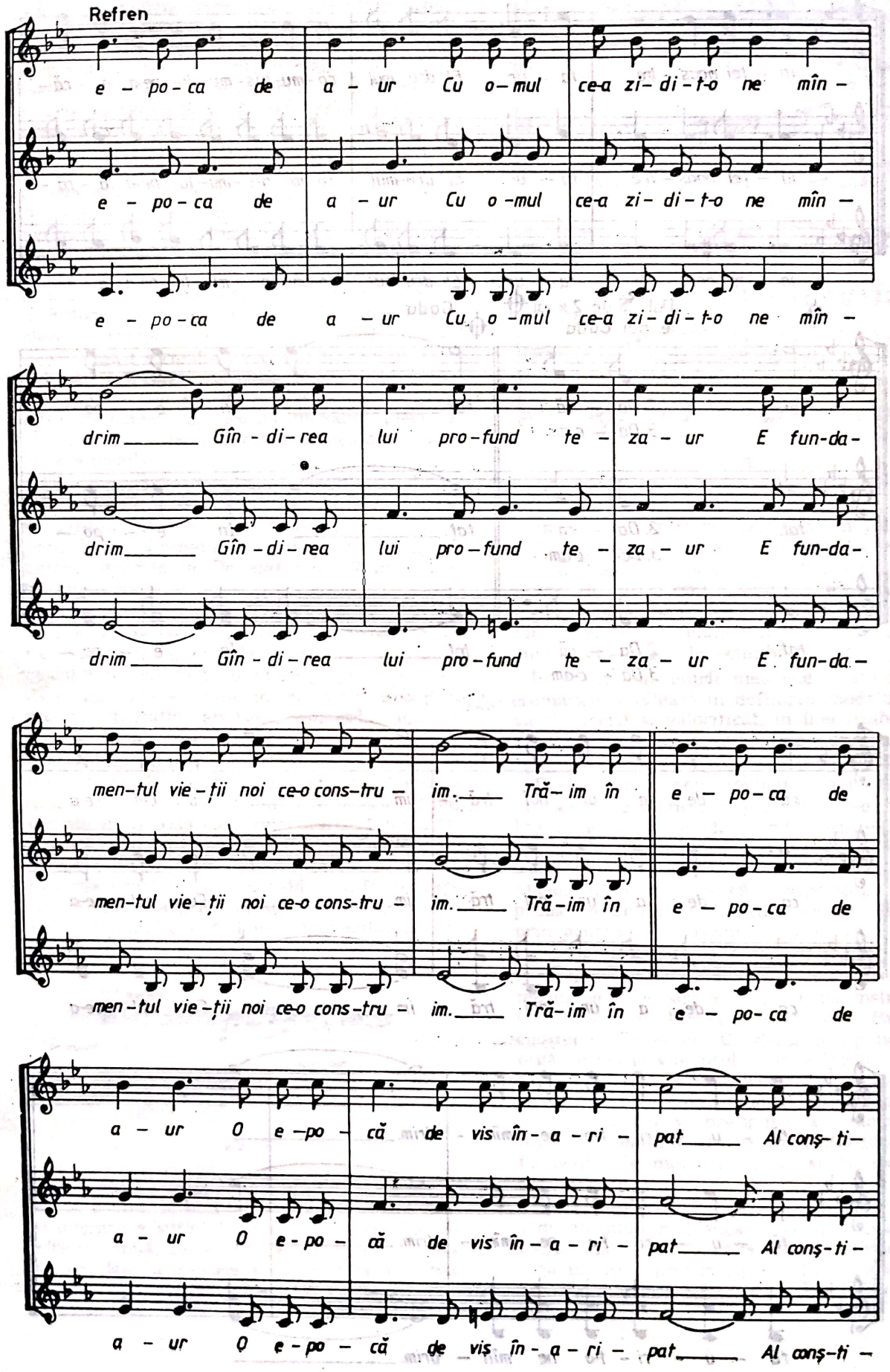
as - tăzi Sub al ță - rii cer lip - sit de nori E pen - tru
bîn - dă Vi - se - lor noi pu - nem te - me - lii E pen - tru
fla - muri Că - tre zo - rii noi am cu - te - zat E pen - tru

as - tăzi Sub al ță - rii cer lip - sit de nori E pen - tru
bîn - dă Vi - se - lor noi pu - nem te - me - lii E pen - tru
fla - muri Că - tre zo - rii noi am cu - te - zat E pen - tru

as - tăzi Sub al ță - rii cer lip - sit de nori E pen - tru
bîn - dă Vi - se - lor noi pu - nem te - me lii E pen - tru
fla - muri Că - tre zo - rii noi am cu - te - zat E pen - tru

Scanned with OKEN Scanner

că în frun – tea ța – rii Stă Cea – u – șes – cu brav băr –
că el fi – ul ța – rii, Iu – bit pă – rin – te tu – tu –
că în frun – tea noas – tră Ve – ghea – ză dîrz și o – țe –
bat, E – rou al pă – cii și-al drep – tă – ții Ex –
ror, Ne-n – va – ța dra – gos – tea fier – bin – te Pen –
lit E – ro – ul pă – cii și-al drep – tă – ții, El
em – plu fal – nic de ur – mat, de ur – mat.
tru par – tid și tri – co – lor, tri – co – lor. Tră – im în
fi – ul ța – rii mult iu – bit, mult iu – bit.



Scanned with OKEN Scanner

in – ţei noas – tre fa – ur El dru–mul co–mu–nis–mu–lui ne–a a –ră–
in – ţei noas – tre fa – ur El dru–mul co–mu–nis –mu– lui ne–a a –ră –
in – ţei noas –tre fa – ur El dru–mul co–mu–nis–mu–lui ne–a a– ră–
Dal 𝄋 de 2 × al ⊕ e poi Coda
Coda
tat. 2. Da – că 3. Da – c-am tat. În e – po –
tat. 2. Da – că 3. Da – c-am tat. În e – po –
tat. 2. Da – că 3. Da – c-am tat. În e – po –
ca de a – ur noi tră – im Cu cel ce-a
ca de a – ur noi tră – im Cu cel ce-a
ca de a – ur noi tră – im Cu cel ce-a
fă – u – ri – t-o ne mîn – drim.
fă – u – ri – t-o ne mîn – drim.
fă – u – ri – t-o ne mîn – drim.

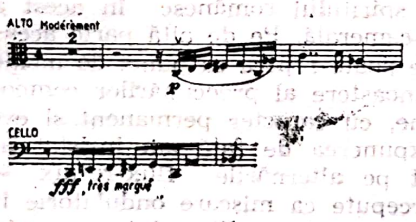
lui impresionist francez prin alcătuirea melosului fin cizelat, diversitatea aspectelor ornamentale și efectelor instrumentale integrate organic într-o circulație sonoră continuă, dar demonstrînd din construcție viabilitate a formelor clasice și conferind cvartetului specificitatea sa timbrală pură prin scriitura predominant lirică a instrumentelor de coarde) [4]

Prezență activă în viața muzicală a epocii, Enescu era în centrul acestor căutări creatoare generale, le cunoștea și își căuta la rîndul său coordonatele creatoare proprii [5]. *Octuorul de coarde op. 7 în Do major* le conturează, evidențiind predilecția lui Enescu pentru celulele motivice elementare, conducătoare și generatoare pe parcursul lucrării, înscrisă în traiectoria ciclică a ideilor și degajînd o atmosferă ce începe să devină „în caracter românesc". Însăși formația de violonist, care îl conduce spre tratarea aproape concertantă a instrumentelor de coarde se înscrie în „caracterul românesc" ce acordă melodiei (deci și instrumentelor prin excelență melodice)primordialitate.

Din această extraordinară intuiție a plinătății sufletești ce o transmite simplitatea undurii infinite a unei linii melodice s-a născut „singularul" *Preludiu la unison* din *Suita I pentru orchestă în Do major op. 9* încredințat tot corzilor.

Urmînd acestor soluții de excepție, *Partea de cvartet de coarde în Do* concentrează spațialitatea sonoră, modelată anterior, la cadrul cvartetului, cizelînd cu mare grijă stima fiecărui instrument, indicînd cu minuțiozitate și precizie digitația, arcușele, nuanțele, agogica etc.

Concepută într-o formă liberă de sonată, în care secțiunile constitutive sînt ușor identificabile (expoziția, dezvoltarea și repriza fiind urmate de o codă care reinstaurează tonalitatea Do major, după periplurile modulațiilor permanente prin care avansează fluxul sonor), lucrarea poate fi caracterizată și ca formă rapsodică realizată prin variație continuă, în care motivul tematic inițial — augumentat adesea — (v. ex. I) se împletește cu motive derivate



ex. 1

sau înrudite, grafic — unduind în partitură de la o voce la alta — și auditiv — descriind o mișcare a sufletului într-o ridicare și coborîre continuă, de la calm la violență (și invers) (v. ex. II), cu creșteri și descreșteri de intensitate de la *ppp* la *fff* și din nou la *ppp*.

ex. 2

Pornind de la această impresie de mișcare continuă în flux și reflux, cu meandre melismatice, pe care Enescu o intuiește în formele de manifestare artistică ale simțirii poporului român (în chiar cîntul său), se poate urmări variația permanentă în acest sens a tuturor parametrilor compoziționali, în căutatea unei mult visate stări de echilibru.

În planul structurii melodice, diatonicul și cromaticul oscilează în definirea modalului, ce va fi cucerit și valorificat, în inepuizabilele și vitalele sale resurse, întîi de Enescu și mai apoi de întreaga școală românească de compoziție.

Desfășurarea contrapunctică nu se face în formele specifice, ci prin procedee pe care Enescu le-a adaptat devenindu-i caracteristice, cum este „modalitatea eterofonică de dezvoltare bazată pe metamorfoza necontenită a unor nuclee motivice și ale căror aspecte pot fi cuprinse în acțiuni și distribuiri simultane" [6] prin acumulări și reduceri succesive.

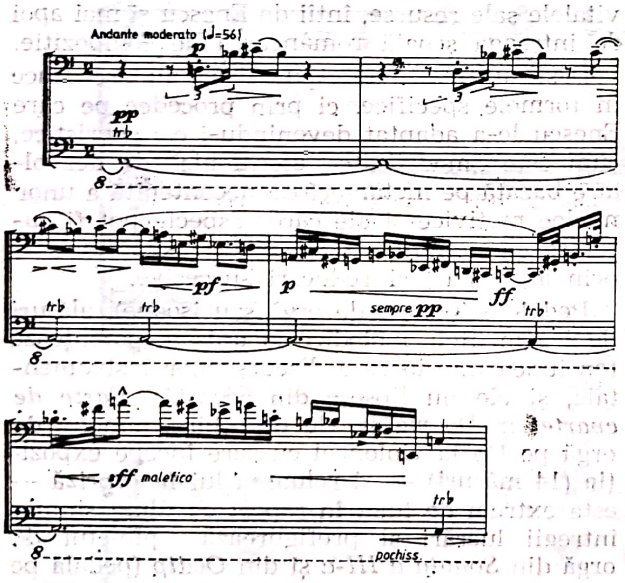
Pedalele (puncte de orgă sau isoane), alături de fragmentele melodice la unison, potențează tensiunea interioară a discursurilor instrumentale, și ele nu lipsesc din această *Parte de cvartet în Do major*. Cu deosebire, punctul de orgă pe Do la violoncel cu care începe expoziția (14 măsuri) — și reluarea lui în repriză — este extrem de lung în raport cu dimensiunile întregii lucrări și prefigurează punctul de orgă din *Sonata a III-a* și din *Oedip* (pedală pe La pentru leitmotivul lui Laios). (v. ex. III a și b).

De altfel, acest început va apare — dar pe o durată mult mai mică — și în *Cvartetul de coarde op. 22 nr. 1*, tot la violoncel. (v. ex. IV)

Și tot ca o proiectare în viitor a elementelor prezente în esența acestei *Părți de cvartet*,

Scanned with OKEN Scanner

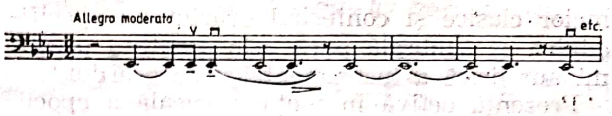
Ex. 3 (a)



Ex. 3 (b)

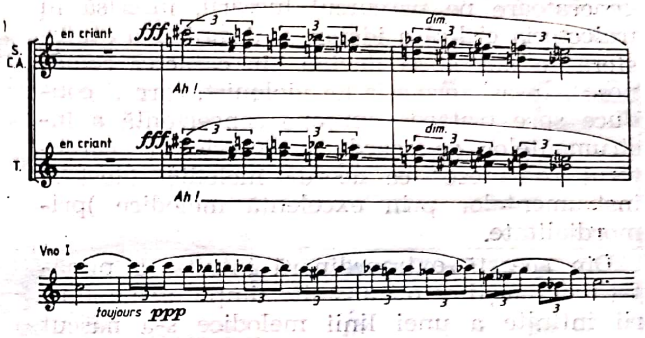
este motivul acut care apare la viori (în dezvoltare), un murmur înnăbușit în mișcare cromatică descendentă, care va deveni strigătul de groază al corului din *Vox Maris(* v. ex. V)

Revenind la ondularea elementelor, alternarea flux-reflux, să ne oprim asupra agogicii, care pornește într-o mișcare moderată, avîntîndu-se *(animez)* pe scurte intervale de



Ex. 4

timp (avînt procurat de desfășurarea logică a discursului muzical), la care un *retenez* vine să readucă imediat mersul *au mouvement initial.*



Ex. 5

Aceeași pendulare în planul intensității sonore, cu mare precizie notate de Enescu în partitură, diferențiind fiecare voce în cadrul cvartetului și dîndu-i configurație concertantă și prin aceasta (nu numai prin linia melodică încredințată), pune gradat creșteri și descreșteri, de la *ppp* la *fff*, trecînd prin *pp, mp, mf, ff, sff* etc.

Scriitura instrumentală este deosebit de precis notată și foarte eficientă atît în tratarea de ansamblu cît și în cea individuală, vădind din plin abilitatea compozitorului în mînuirea instrumentelor de coarde. Prin toate elementele constitutive semnalate mai sus și raportate la creația enesciană și la cea de cvartet de coarde europeană, *Partea de cvartet de coarde în Do* se confirmă ca un moment de cristalizare a cvartetului contemporan și de impunere a spiritului românesc în acest gen de creație camerală. Pe de altă parte această lucrare se poate repera ca punct de incidență și de recunoaștere al preocupărilor componistice enesciene, cu caracter permanent și evolutiv.

În expunerea de față am insistat în mod deosebit pe alternările flux-reflux — care sînt percepute ca mișcare ondulatorie în starea sufletească a auditorului, transmițîndu-i „ceea ce cînta în inima" compozitorului — încercînd prin aceasta să explicăm ceea ce este specific enescian și mai ales prin ce acesta este „în caracter popular românesc", chiar dacă principiul variației continue apare și la Schönberg, chiar dacă melodia infinită apare

Scanned with OKEN Scanner

și în cvartetele de Max Reger, chiar dacă formația componistică enesciană poate fi apropiată de curentul impresionist (influența franceză — Ravel).

Această continuă unduire a muzicii enesciene corespunde mlădierii sufletului românesc, definit de Lucian Blaga în „spațiul mioritic" acel „spațiu și timp ondulat". Forma aceasta ondulatorie se manifestă în melismele cîntului popular — ca mișcare sonoră cu adînci implicații spirituale —; apare în desenele ornamentale ale ceramicii populare, chiar și într-o formă mai complexă și foarte interesantă a șerpuirii liniei în cerc sau spirală — ca simbol grafic al aceleiași mlădieri interioare —; apare în mișcarea descrisă de șirurile de dansatori în trecerea lor calmă sau zbaterea ritmică. Specificul românesc al „infinitului ondulat" formulat de Lucian Blaga a fost intuit și aplicat de Enescu cu mult înainte de muzica sa, care „se suprapune perfect coordonatelor de «infinit ondulat»" [7].

În ceea ce privește caracterul impresionist al muzicii enesciene, acesta se poate considera la fel de impresionist în muzică pe cît a fost considerat de impresionist Nicolae Grigorescu în pictură: „Deși trăind în contact cu toți acești artiști francezi (este vorba de Corot și Monet), totuși factura lui nu e împrumutată, avînd o notă a sa particulară" [8].

La fel Enescu, trăind la Paris și formîndu-se la școala franceză a sfîrșitului de secol 19 și început de secol 20 — cînd Debussy și Ravel desăvîrșeau spiritul francez în muzică — nu se poate identifica cu acesta, ci este el însuși, cu nota sa personală de trăire, simțire și gîndire românească.

Muzica sa impresionează, dar nu în sens descriptiv, pictural, ci mai curînd sugerînd o stare (urmărind o mișcare într-o anumită stare), o tensionare interioară cu acumulări și descărcări lente, stăpînite, în care stridențele se estompează, asemeni culorilor picturilor lui Grigorescu, aparținînd „perioadei albe", lăsînd să răzbată spre inimi „o lumină caldă".

Este acea muzică pe care Enescu a dorit-o să se reverse din inimă către alte inimi, iar partea acestui cvartet de coarde în Do este o picătură din această revărsare, o picătură care reprezintă întregul, reflectîndu-i frumusețea.

Ca în toate creațiile sale și în această lucrare Enescu „nu a făcut altceva decît să traducă ceea ce auzea cîntîndu-i în inimă" [9]. Dar cît de frumos a cîntat inima sa ca această muzică să ne bucure astăzi și să bucure și generațiile care vor urma cu efluviile sale de generozitate! Căci așa cum însuși a spus-o: „Ideea frumoasă dăinuiește prin veacuri și nu-mbătrînește niciodată".

NOTE

[1]) Horia, G. — *De vorbă cu maestrul Enescu ...*, în *Rampa nouă ilustrată*, București, I (1916), nr. 224, 25 aprilie.

[2]) Mihăilescu, Gaby — *George Enescu despre pămîntul căruia aparține și extraordinarul proces al creației sale*, în *Duminica* București, I, (1942), nr. 3, 27 septembrie.

[3]) I.(on) M.(assoff) — *George Enescu vorbește „Rampei"...*, în *Rampa*, București, VIII (1925), nr. 2417, 15 noiembrie.

[4]) Considerații din volumul *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu* de Wilhelm Georg Berger, Editura muzicală, București, 1979.

[5]) Este adevărat că aceasta se petrece „în tăcere", conform unuia din crezurile sale: „Să fim noi înșine... Și mai ales, să ne facem meseria în tăcere". (B. Gavoty — *Jehudi Menuhin — George Enescu*, Genève, 1955).

[6]) Wilhelm Georg Berger — *Muzica simfonică — modernă și contemporană*. 1930—1950, vol. IV, Editura muzicală, București, 1976, p. 79.

[7]) Cornel Țăranu — *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 35.

[8]) Al. Tzigara-Samurcaș — Din *Grigorescu* „Convorbiri literare", august 1907. Reprodus din *Mărturii despre N. Grigorescu*, antologie critică îngrijită de Ionel Jianu și V. Beneș, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957.

[9]) B. Gavoty — *Entretiens avec Georges Enesco.*

SIMETRIA ÎN CREAȚIA LUI WEBERN

Cornel ȚĂRANU

Noțiunea de simetrie este definită și teoretizată încă din antichitate, unde ea avea o mare răspîndire în arhitectura greacă, sau mai tîrziu în cea gotică.

Anumite proporții geometrice, derivînd din geometria pitagoreică, erau transmise pe cale orală, în cadrul unei confrerii secrete, de un caracter inițiatic, închis.

Matyla Ghyka vorbește în „Philosophie et musique du nombre" (Paris, 1956, p. 48—49), despre anumite principii de simetrie ce apar în „fraza-cheie" a lui Vitruviu : „Simetria *(synmetria)* constă în acordul de măsură între diversele elemente ale operei (oeuvre) și între aceste elemente separate și ansamblu. Ca în corpul uman (. . .), ea decurge din proporția pe care grecii o numesc *'analogia'* — consonanță între parte și întreg (. . .). Această simetrie e reglată de către *modùl*, etalonul comun de măsură (pentru opera în discuție), pe care grecii o numesc *'posotes'* ('numărul'). Atunci cînd fiecare parte importantă a edificiului este în plus și convenabil proporționată între înălțime și lățime, între lărgime și profunzime, și cînd toate aceste componente își au locul în simetria totală, obținem *„euritmia"*.

Așadar, *sensul* cuvîntului „simetrie" era, la greci, ceva foarte diferit de noțiunea de azi : nu era deci vorba de o repetiție de elemente identice de o parte și de alta a unei axe, ci de o „co-modulație" reglată printr-o proporție între ansamblu și întreg.

Noțiunea de proporție există apoi și în Renaștere (vezi Leonardo, Michelangelo, ambii și arhitecți).

Repetarea unei formule fundamentale, după anumite reguli, dă naștere la diverse tipuri de simetrie.

Prima incursiune muzicală a Proporției este aplicată, se știe, de Pitagora, unei coarde de vibrație, de unde rezultă binecunoscutele

$\frac{3}{2}=\frac{9}{6}$ cvinta mi — si

$\frac{9}{8}=$ ton la — si

$\frac{4}{3}=\frac{8}{6}$ cvarta mi — la

$2=\frac{12}{6}$ octava mi — mi

Aceste proporții, identice cu „Proporția Universală", studiate pe acordajul unei lire mi—mi_2, sînt identice cu următoarele raporturi geometrice :

6 — reprezintă numărul fețelor unui cub
8 — reprezintă numărul vîrfurilor cubului
12 — reprezintă numărul laturilor cubului
9 — este careul primului „număr masculin"

de unde rezultă concluzia tulburătoare că proporțiile intervalice (lungime-frecvență) sînt similare cu proporțiile *spațiale* ale geometriei.

Toată această introducere poate părea „alăturea cu drumul" pe care ni-l propunem în titlu, dar o analiză, fie și sumară, a construcției interioare pe care ne-o oferă creația weberniană, va veni să confirme cu putere legătura interioară între gîndirea pitagoreică și construcția sonoră a maestrului german.

Cunoaștem că, în cadrul „noii școli vieneze", inițiată (cuvînt ce are aici un dublu sens) de Schönberg, Webern va fi acela care va împinge pînă la o extremă limită organizarea „microcelulară" a seriei de 12 sunete.

Deja în „Suita lirică" de Berg, autorul folosește o serie înglobînd toate intervalele. La o privire mai atentă, observăm o simetrie ascunsă între ultimele cinci sunete, care nu sînt altceva decît *inversarea* primelor cinci în jurul pivotului non-ranversabil, reprezentat de cvinta micșorată :

Ex. 1 A. Berg : „Suita lirică"

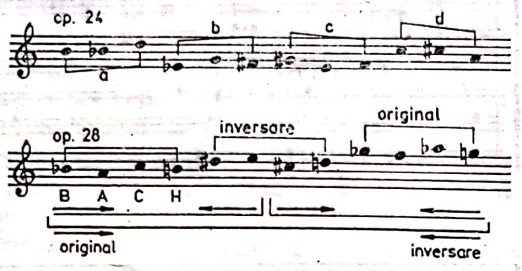
Seria se organizează mereu, e „elastică", prin reașezarea unor sunete, folosirea unor tronsoane-celule, etc. Uneori, ea conține simetrii paralele, avînd figuri izomorfe și figuri non-izomorfe. Pierre Boulez analizează acest tip de serie ,existent în „Allegro misterioso" din aceeași „Suită lirică de Berg [1].

Ex. 2 idem

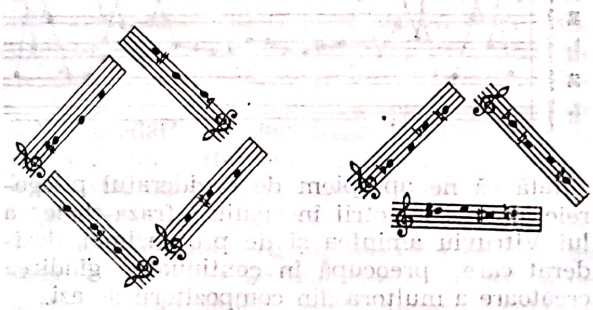
Structurile simetrice se pot organiza și mai strict, astfel încît ele să dea un număr diferit de figuri izomorfe. Astfel, seriile lui Webern conțin asemenea figuri, ce pot exista în număr de două, trei, sau chiar patru, relațiile dintre ele ajungînd la o complexitate „microcelulară" neatinsă pînă la el.

Tot Boulez „pune în pagină" celebrele serii ale op. 24 și 28 de Webern, care arată astfel pe „orizontală" :

Ex. 3

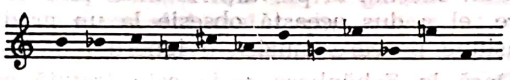


și astfel „în spațiu" :



Astfel, seria parcurge drumul de la seria total asimetrică (cum ar fi celebra „serie-pîlnie" folosită de Schönberg, dar chiar și de un Luigi Nono, în „Canto Sospeso")

Ex. 5



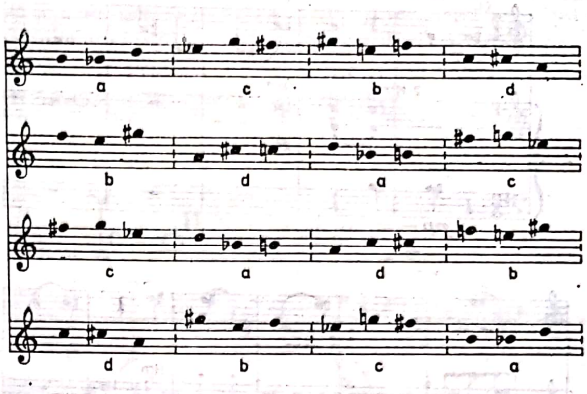
pînă la simetriile parțiale și totale.

Atunci cînd numărul figurilor izomorfe este maxim (adică se ajunge la patru figuri), în transpozițiile seriei vor reapare tot patru situații în care se revine la aceleași sunete.

Ex. 6 (Boulez, op. cit., p. 86)

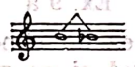
Tot Boulez vorbește de „serii privilegiate", care prin permutări circulare vor da naștere formei de „tropi", continuare mai degrabă a gîndirii seriale „elastice" a lui Berg, decît a „geometriei severe" a unui Webern.

Este pasionant să urmărim, în creația weberniană, „ascetizarea continuă" a seriei, de la aspectul ei ascuns, subiacent, dar admirabil demonstrat în studiul lui Tiberiu Olah (apărut în revistele „Melos" și „Muzica"), pînă la structuralizarea severă „în găoace" geometrice, a căror simetrie este foarte importantă și pentru construcția formei.



Ex. 6

– Iată o serie „de tinerețe" (op. 17, nr. 1), unde în ciuda asimetriei, se simte, prin repetarea figurii izomorfe tendința viitoare, vizibilă în op. 20 și op. 21 :

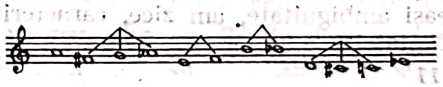


Ex. 7 op. 17, nr. 1

Cum spuneam, simetria microcelulară se răsfrînge firesc și asupra formei muzicale, care, pe mai multe planuri, poate aduce elemente de simetrie.

În Simfonia op. 21, ele sînt vizibile la nivelul unor structuri cum ar fi :

Ex. 8 Seria op. 21

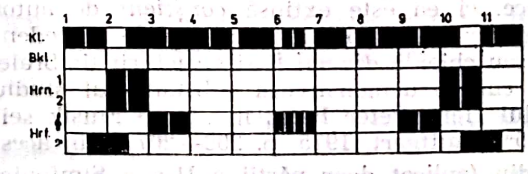


unde avem o simetrie perfect tăiată de o axă pe verticală, amintind că același principiu a fost aplicat apoi de Messiaen noțiunii de „ritm non-retrogradabil" :

Ex. 9a Tema (vezi p. 10)

văzută de H. Vogt („Neue Musik seit 1945"), astfel :

Ex. 9b



Scanned with OKEN Scanner

Ex. 9 a

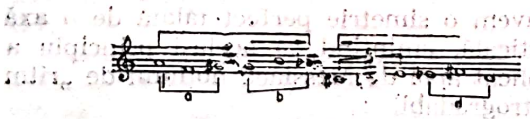
Evident, noțiunea de simetrie pe axă verticală poate fi dusă și ea mai departe, astfel încît anumite tronsoane ale seriei să-și răspundă „la distanță", cum se întîmplă în Variațiunile op. 27 :

Ex. 10

În Cvartetul de coarde op. 28, deja „spațializat" de Boulez, avem o structură interioară ce se poate divide atît în două figuri ce se pot citi prin inversare, cît și prin trei celule conținînd celula B—A—C—H !

Aceeași ambiguitate, am zice, caracterizează seria Cantatei I

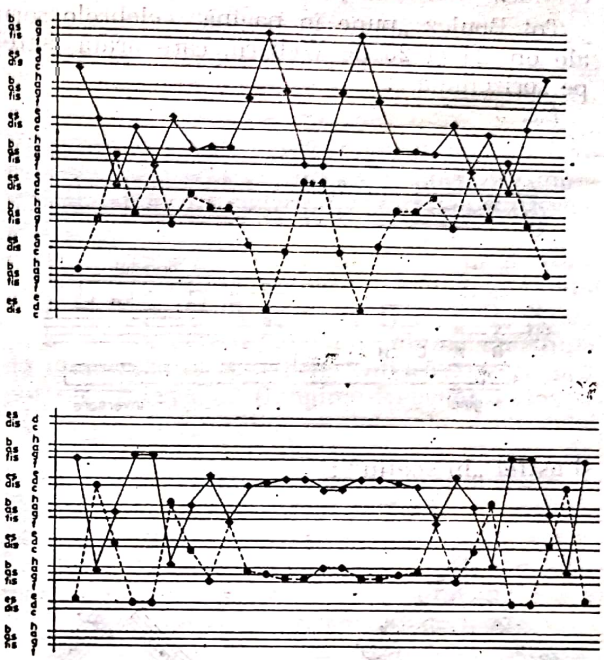
Ex. 11



și a Variațiunilor pentru orchestă, un *summun* al gîndirii orchestrale weberniene.

Cercetări mai recente arată că noțiunea de simetrie webernianâ atinge nu numai parametrul micro-celular sau al structurii morfologice, ci ea este extinsă *conștient* de autor asupra ritmicii (vizibil în exemplele precedente) sau chiar a *dinamicii* și structurii timbrale, așa cum o demonstrează substanțialul studiu al lui Hans Peter Raiss în „Neue Musik seit 1945" (Stuttgart, 1975, p. 206—207). Din acest studiu (aplicat doar părții a II-a a Simfoniei op. 21) rezultă încă un element important. Simetria e obținută nu numai pe plan orizontal, ci și pe plan *vertical*, cum se vede clar și din exemplele următoare :

Ex. 12



Iată că ne apropiem de deziderатul pitagoreic al unei simetrii în spațiu („fraza-cheie" a lui Vitruviu amintea și de profunzime), deziderat care preocupă în continuare gîndirea creatoare a multora din compozitorii de azi.

Boulez observă cu acuitate [2] că Webern a regîndit însăși noțiunea de muzică polifonică, încercînd să reducă, în măsura posibilului, articularea discursului muzical, făcînd apel doar la funcțiunile seriale.

În alt capitol (Incipit) remarcă : „Webern era un obsedat al purității formale pînă la tăcere, el a dus această obsesie la un grad de tensiune pe care muzica o ignora pînă la el.

Dacă la Schönberg seria este tratată ca o 'ultratemă', la Webern ea este în primul rînd o funcțiune de intervale, funcțiune 'ierarhică' — independentă de orice funcțiune orizontală sau verticală. Se știe că școala vieneză a operat exclusiv cu înălțimi în universul cromatic temperat.

La Webern însă, dispare caracterul post-romantic. Dispare de asemenea și caracterul neoclasic, vizibil în atîtea pagini schönbergiene, cum ar fi opera „Moise și Aron". De altfel, exegetul autorizat care este Willy Reich își intitulează semnificativ cartea : „Arnold Schönberg — Der Konservative Revolutionäre".

Este cunoscută celebra paralelă făcută de către Alban Berg între creația bachiană și cea schönbergiană, descoperind unele similitudini. Această paralelă este foarte spectaculos așezată în pagină în felul următor :

Scanned with OKEN Scanner

Riemann über Bach

A. Berg über Schönberg

După opinia lui Pierre Boulez, această paralelă este prea puțin convingătoare. El consideră că adevărata paralelă se poate efectua numai între Bach și Webern, a cărui creație oferă mult mai multe argumente, în special în domeniul rigorii formale și a construcției polifonice severe, decît muzica lui Schönberg.

Astfel, partea a II-a a Simfoniei op. 21 de Webern, analizată în paginile precedente, oferă numeroase exemple de scriitură polifonică severă, cum ar fi tehnica de canon în oglindă folosită în fiecare variațiune a finalului, precum și organizarea pauzelor din codă, unde măsura 94 reprezintă o axă de simetrie de tăcere a acestei structuri muzicale.

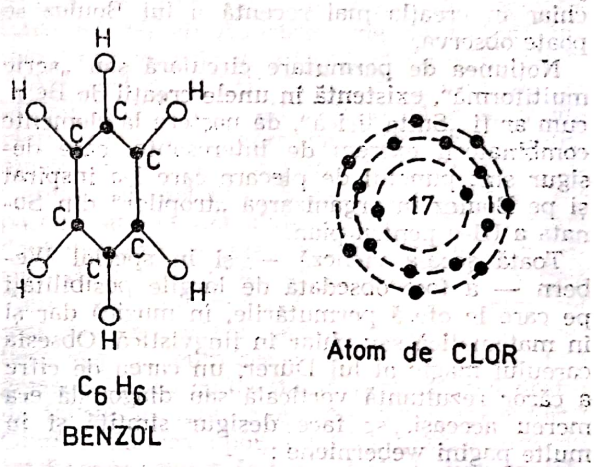
Noua dimensiune a polifoniei weberniene ar fi o dimensiune „în diagonală" a spațiului sonor.

Observații interesante se pot face și despre instrumentația weberniană. După lucrările de tinerețe, de o instrumentație luxuriantă și deseori densă, cum se întîmplă în piesele pentru orchestră op. 6, instrumentația de maturitate apelează la culori pure, de un mare rafinament, dar mult mai austere, la intervale „disjuncte" care duc la izolarea sunetului, înconjurat deseori de pauze a căror durată este subtil gradată. Așadar, instrumentația weberniană de maturitate este o instrumentație nehedonistă, cu o funcție pur structurală.

Analizînd seria op. 24 de Webern (vezi ex. 4), putem constata că un fenomen organic de bază se reproduce de mai multe ori. Avînd de patru ori trei sunete, acest nucleu creează o relație între cele trei sunete, care rămîne identică în cele patru celule, ordonînd astfel relațiile contrapunctice și armonice, ca și funcțiunile structurale. În această muzică, toate relațiile sînt controlate.

Un aspect interesant al creației weberniene îl reprezintă cantatele. Deși organizate foarte sever, acestea sînt mai puțin „didactice", nemaifăcînd apel, ca în trio, la forme ale clasicismului, cum sînt sonata, rondoul, etc. Cantatele reprezintă o muzică organizată pe text, acesta avînd în primul rînd o valoare de structurare a discursului muzical. Făcînd o paranteză, trebuie să observăm împreună cu unii comentatori ai creației weberniene, că valoarea literară intrinsecă a acestor texte, scrise de soția compozitorului, Hildegard Jone, este inferioară unor texte de mare valoare, folosite în creațiile sale de tinerețe.

În cantate, seria are funcțiuni simetrice, dar la un stadiu mult mai puțin „naiv" ca în lucrările precedente. Vorbind despre opusul 24 webernian, Roman Vlad folosește expresia de „infrastructură serială", arătînd că ea reprezintă nucleul generator al structurii de bază a lucrării. Acest tip de serie, precum și seria folosită în Simfonia op. 21, au multe elemente comune cu structura moleculară a atomului, sau cu anumite structuri ale unor compuși chimici. Parcurgînd lucrările lui Matyla Ghyka privind structura numărului, găsim cîteva exemple semnificative din domeniul chimiei, care reprezintă niște similitudini grafice frapante cu grafica pe care ne-o dă repartizarea în spațiu a unei serii de Webern :



Un compozitor de talia lui Stravinski, care se ținuse la o apreciabilă distanță de fenomenul muzical serial, se reconvertește în ultimii ani ai vieții ca un admirator total al lui Webern, pe care-l caracterizează ca pe un mare tăietor și șlefuitor de diamante. Un alt comentator, englezul Iain Hamilton, observă că în problema simetriei weberniene se poate critica punctul de vedere în care elementul vizual are tendința de a depăși sau de a surpasa elementul „aural", ceea ce este aplicabil doar imitatorilor lui Webern. Modul în care Webern face uz de tehnicile de retrogradare a seriei este atît de simplu și direct, încît se naște imediat o simetrie „aurală". Aceasta este esența simetriilor mai mici care dă în unitate toate amănuntele pe care o formă trebuie s-o aibă. O asemenea tehnică o regăsim și în Variațiunile pentru pian op. 27, în care se vede clar maniera în care sînt utilizate canoanele care strălucesc, dînd naștere unei linii de o cristalină frumusețe în întregul lor. El își limitează intervențiile sonore deseori la două sunete, ajungînd rareori pînă la grupuri de 4 sunete. Dar elementul liniar este atît de nou, încît această manieră de a utiliza grupuri foarte reduse de sunete dobîndește o naturalețe deosebită.

Boulez, după examinarea unor importante opusuri weberniene, cataloghează patru tipuri de structură serială, pe care le denumește „familii" :

— familii de serii libere de orice organizare, asimetrice ;

Scanned with OKEN Scanner

— familii de serii avînd anumite elemente de simetrie ;

— familii de serii simetrice micro-organizate ;

— familii de serii cu permutări care dau naştere la „tropi".

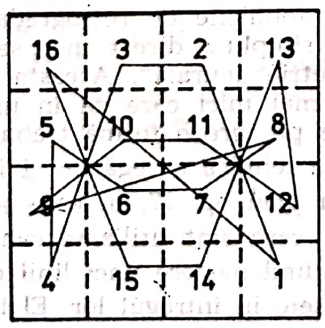
Tot Boulez mai analizează tipurile de serii restrînse şi serii defective, acestea din urmă putînd avea şi o coloratură modală, aşa cum chiar în creaţia mai recentă a lui Boulez se poate observa.

Noţiunea de permutare circulară sau „serie multiformă", existentă în unele creaţii de Berg cum ar fi „Suita lirică", dă naştere la elemente combinatorii extrem de interesante, care desigur sînt punctul de plecare care l-a inspirat şi pe Boulez în organizarea „tropilor" din Sonata a III-a pentru pian.

Toată şcoala vieneză — şi în special Webern — a fost obsedată de largile posibilităţi pe care le oferă permutările, în muzică dar şi în matematică sau chiar în lingvistică. Obsesia careului magic al lui Dürer, un careu de cifre a căror rezultantă verticală sau diagonală era mereu aceeaşi, se face desigur simţită şi în multe pagini weberniene :

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Acest careu al lui Dürer (din „Melancolia") dă naştere la următoarele „linii magice" :



O tehnică de permutări asemănătoare, mult apreciată deja de Schönberg (de altfel toţi compozitorii noii şcoli vieneze erau mari amatori de anagrame, pentagrame, etc.), o găsim în următorul careu în limba latină, unde pe verticală şi pe orizontală precum şi de jos în sus obţinem aceleaşi cuvinte, ale razei următoare : „SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS" :

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Din acest careu rezultă o circulaţie de linii permutatorii foarte asemănătoare cu cele ale careului magic al lui Dürer şi cu multe din permutările intracelulare ale seriilor weberniene.

Fără asemenea interferenţe ar fi greu să înţelegem mecanismele de funcţionare ale microorganizării celulare şi a simetriei weberniene.

YANG şi YIN

MIHAIL ANDRICU ȘI APOTEOZA COLINDULUI

Theodor GRIGORIU

M-am întrebat adesea dacă muzica lui Mihail Andricu a fost înțeleasă cu adevărat de către marele public și chiar de muzicieni. La prima impresie, ea pare simplă, comunicativă și ușor de urmărit, o pînză sonoră frumos colorată, fără mari tensiuni psihologice, ostentații și momente abisale. Calitatea acestei muzici fiind evidentă, numele lui Mihail Andricu s-a înscris în pleiada de creatori români, care, între cele două războaie, s-au străduit să făurească o școală muzicală românească. Am mai spus-o dar merită a fi amintit că nu le cerea nimeni asta, o făceau dintr-o pornire sinceră și am convingerea că nu se gîndeau că un limbaj muzical românesc, coerent stilistic, le-ar asigura și originalitatea, factor determinant la care aspiră orice generație ce intră în viața artistică. Climatul cultural al țării după înfăptuirea Marii Uniri de la 1918, un ceas al istoriei sau un *Zeitgeist* (spirit al timpului) au influențat fără îndoială pana acestei pleiade, dar fermitatea consensului venea dintr-o pornire lăuntrică de mare noblețe.

În mod firesc, fiecare muzician va porni pe un drum personal, propriu temperamentului și capacității sale, a concepției despre ideea de *muzică românească*. Ca din mănunchiul unei petarde, s-au desfăcut traiecte cu forme și culori diferite, fiecare cu destinul lor, imposibil de prevăzut; unii au obosit mai repede, alții au mers mai departe.

Primele lucrări ale lui Mihail Andricu, dedicate mai ales pianului, — *Quatre noveletes op. 4, Suite lyrique pour le piano op. 7, Sonatina op. 12* etc. — dovedesc o mare claritate a scriiturii și un rafinament deosebit. Stilul este elegant, mai degrabă deschis spre fermentul sintezelor decît spre o rigoare îngrădind libertatea. Ceea ce frapează e limpezimea sentimentului, o luminozitate aparte, pe care o conține numai colindul românesc. A fost înțeleasă oare atunci, cu justețe, muzicalitatea profundă a compozitorului? Nu cred, fiindcă inefabilul unei atari muzici se deslușește pe spații de timp mai mari și din contemplarea unui arc mai amplu al operei. O scurtă incursiune în viitor ne arată că eforturile generațiilor care au urmat, diversitatea drumurilor și a soluțiilor repetă și amplifică destinul înaintașilor, dar deschide și puterea de a înțelege mecanismele fine ale spiritului creator care i-a animat; constatarea nu e nouă: din experiența drumului tău, înțelegi pașii celor care te-au precedat. Muzicologia românească, în activitatea ei critică de cernere și discernere a valorilor, mai are de întîmpinat încă multe dificultăți, nu numai în înțelegerea dar și în formularea unor idei despre arta compozitorilor români din secolul al XX-lea; oricît de ascuțite ar fi gîndurile și aprecierile, se maturizează și ele odată cu vîrstele.

Cele cîteva cuvinte notate mai jos încearcă a descifra, plecînd de la unele experiențe proprii, în ce constă aportul creator și originalitatea lui Mihail Andricu; ele nu trebuie înțelese ca lucru de muzicolog, ci de compozitor.

Am fost în relații de oarecare amiciție cu Mihail Andricu în ultimele două decenii ale vieții sale; ne-a apropiat dragostea pentru muzica franceză și faptul că ascultam și comentam discuri din bogata sa discotecă. Am parcurs atunci splendide pagini mai rar cîntate de Fauré sau Roussel, alături de altele cunoscute de Debussy, Ravel ș.a. Ne interesa însă Fauré, destinul nedrept al unuia dintre cei mai mari muzicieni care au existat. Ne întrebam mereu: cum era posibil ca francezii și în general lumea civilizată să rămînă încă destul de inertă în fața unor asemenea splendori? Gîndul aluneca apoi, invariabil, spre destinul lui Enescu, care a fost parcă și el atins de aceeași aripă nefastă ca și maestrul său, pentru a ajunge la două concluzii destul de amare și anume: oare noi muzicienii am ajuns să gustăm frumuseți rezervate doar nouă? marele public nu va ajunge niciodată să se bucure de luminile sonore splendide imaginate și create pentru el?

Periplul arătat, desigur evocat schematic, se repeta la fiecare întîlnire a noastră, ne era suficient pentru a umple în mod interesant două-trei ore. Împlineam parcă un ritual, amintind ceva din întîlnirile *Crailor* lui Mateiu Caragiale, cînd ideile sînt atît de dense, încît pot fi reformulate la infinit, renăscînd fascinant din ele însele. . . . . .

Omul candid din fața mea, cu lacrimi în ochi după o pagină de muzică mare, putea fi însă și de o asprime tăioasă, să lanseze sentințe definitive, să ia alura unui mizantrop, sau a unui excentric exasperant. Eram prea îmbibat de muzica lui ca să-l iau în serios și, de multe ori, ca să trecem la ceva mai agreabil, îl întrebam ce a mai scris; se așeza atunci la pian și își cînta o lucrare recentă. Aceeași limpezime și echilibru dintotdeauna — fie că era o piesă pentru pian, formație de cameră sau orchestră — calitățile primordiale ale compozitorului, încă și încă o dată etalate, dar mereu altfel. Aceeași prezență a colindului, închis în motive mici, desfășurat pe suprafețe largi, armonizat, polifonizat, trecut prin complicate procese formale și tehnice, pentru a rămîne pînă la urmă neatins în puritatea lui. Realizam că viziunea asta trebuie să asculte de o virtute deosebită, dar pentru a o aprecia la justa valoare trebuia să știi care e puterea colindului și cum compune autorul aspecte ce nu se dezvăluie ușor.

Scanned with OKEN Scanner

Despre colind s-au scris multe tomuri, a fost cules, cercetat, studiat și notat cu multă pasiune de marii noștri folcloriști, zeloși pe măsura tezaurelor de artă muzicală anonimă românească. Colindul e purtat de noi toți în camerele tainice ale copilăriei, ni-l apropiem imediat, chiar dacă e dintr-o regiune mai îndepărtată, îl cunoaștem bine chiar dacă îl mai și ignorăm. De fapt e un cîntec al eternei copilării și tinereți, pe care nu-l înțelegi deplin decît în amurgul vieții. Copiii și tinerii vin cu urări de viață lungă, cînd de fapt vîrstei lor nu-i pasă de timp, iar viitorul lor e încă de necuprins ; pe această canavă, de o gratuitate îngenuă, se brodează nesfîrșite povești, unele de neînțeles pentru noi, melodiile sînt purtate de vocabule, silabe, cuvinte ș.a.m.d., personajele evocate sînt reale sau produse ale imaginației. O imaginație ce nu obosește niciodată, pentru că e purtată de nețărmuritele posibilități ale tinereții.

Dacă textele au origini destul de misterioase ,melodiile sînt adevărate matrice ale unei arte milenare ; luminozitatea remarcată mai înainte e în același timp inefabilă și decisă, te lasă să zburzi în libertate, dar te și constrînge să-i respecți pulsul. Cînd sînt angulare, par a reprezenta vocea în schimbare a băieților, cînd sînt unduioase, par intonate de fecioare, dar rolurile se pot schimba și atunci orice sistematizare devine inutilă.

Dincolo de expresia lui, ce mi se pare aproape imposibil de definit, rămîne puterea-i uriașă de a pătrunde în afect și a rămîne gravat acolo. Oricît de mari ar fi disponibilitățile de sensibilitate ale tinerilor, colindul, împodobit cu imagini mirifice, rămîne suveran în lumea memoriei, la o intensitate ce nu se va mai repeta în prima parte a vieții.

A clădi o muzică, plecînd de la o memorie afectivă juvenilă, poate fi un act deliberat ? Al unui compozitor matur, impregnat de cultură și cu ascuțit spirit critic ? Se poate răspunde că în artă, ca și în viață, totul este posibil, că și Sabin Drăgoi e obsedat de colind și se întoarce conștient mereu la el, că în general muzica noastră corală clasică pleacă în mod intuitiv tot de la colind, atingînd în simplitate o mare frumusețe.

Și totuși, în cazul lui Mihail Andricu, ceva se opune adoptării ideii de act deliberat. Nu numai rafinamentul și întinsa lui cultură, generînd, cum spuneam, ascuțit spirit critic, dar și profilul său temperamental, caracterul, gusturile-i muzicale ne-ar putea conduce și către altceva. Întreaga sa viață a fost poate ca un iceberg, ascunzînd o parte invizibilă, secretă, despre care va vorbi puțin, cu aerul că nici nu există. Cred că nimeni nu l-a auzit pe compozitor destăinuindu-se în acest sens.

Adevăratul Mihail Andricu se află în muzica pe care a scris-o ; fără deliberare și fără un gînd preconceput, poate cu o neputință de a scrie altfel, ceea ce mi se pare onorabil, iar faptul nu-l coboară ci, dimpotrivă, îl ridică, fiindcă numai atunci creatorul e stăpînit de creație, cînd n-o stăpînește integral. Sau altfel spus, cele mai frumoase și durabile opere de artă se nasc cînd doresc ele, depășind gîndul nostru lucid, care organizează șantierul, dar nu poate proiecta și dăinuirea edificiului.

Coerența muzicalității deosebite a compozitorului se dovedește de altfel și cînd trece de la muzica de pian, de cameră în genere, la piesele orchestrale, în care instrumentația este concepută întotdeauna fără excese, culorile sînt distribuite judicios, conduse cu eficiență, dar și cu multă discreție. În muzica românească nu văd alt compozitor la care o atare trecere să se producă atît de lin și firesc, iar în muzica universală poate doar Haydn mai realizează ceva similar și nu cred că forțez lucrurile, găsind similitudini ale stilului neevolutiv-evolutiv precum și de alt ordin, între Andricu și marele clasic.

Din păcate nu cunoaștem multe din lucrările sale mai vechi dedicate scenei, *Cenușăreasa* (1929) sau baletul *Taina* (1933), dirijat de Ionel Perlea la Opera Română, și nu mai văd astăzi nici un șef de orchestră atît de curios încît să se aplece asupra lor, pentru a le readuce la viață ; imaginea despre concepția compozitorului rămîne astfel incompletă.

N-am lămurit însă pînă acum miezul problemei ,așa cum mi se elucidează, ca ipoteză, în prezent. Lumea colindului rămîne intangibilă, cum arătam, și se încrustează în afectul fiecăruia dintre noi, rămînînd pură și inalterabilă. A reveni mereu la ea, din nevoia imperioasă de a găsi o lumină inițială e un demers posibil, dar atunci, în acest miez liric trebuie să inventezi și o epică, să-l analizezi cu tenacitate în cele mai ascunse unghere, să-l parcurgi în toate sensurile. Și colindul, simplul și candidul colind, poate deveni un labirint în care cineva, ca de pildă Mihail Andricu, are dorința (ciudată ?, insolită ?) să intre pentru ... a se rătăci, a evita contingențele, care odată — ne amintim cu strîngere de inimă — l-au rănit inutil, fiindcă, s-a văzut, în fața lor a apărut dezarmat. A fost el vreodată mai puțin același artist român, devotat total încă din tinerețe culturii țării sale ? Nu cred și dovada sînt lucrările sale.

Explorată, lumea colindului, dar și a doinei, a jocului sau a baladei ș.a.m.d. se poate amplifica pînă la a deveni o lume a unei realități artistice, la fel de complexă (dacă nu mai) decît lumea reală ; orice aventură creatoare probează o atare afirmație.

Colindul, veșnic tînărul și iubitul nostru colind, a rămas să cînte și să încînte existența noastră, explorarea lui de către un compozitor român face încă o dată din el nucleu fierbinte și piatră prețioasă.

Anii au trecut, muzicianul s-a topit de mult în marea tăcere, dar văd colindul, colindul lui, ridicîndu-se în lumina unei apoteoze.

Scanned with OKEN Scanner

CORURI DE DUMITRU CAPOIANU

Doru POPOVICI

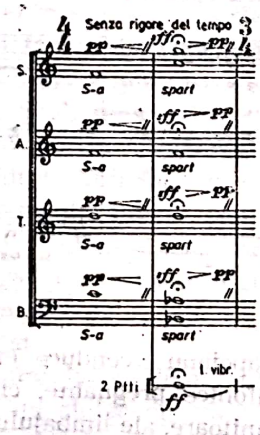
Editura Muzicală ne-a pus la dispoziție o culegere de coruri „a cappella" de Dumitru Capoianu ; în acest fel se pune în lumină activitatea componistică bogată a unui reprezentativ creator din generația lui Nicolae Labiș și Nichita Stănescu.

Dumitru Capoianu nu este un compozitor prea fecund, în schimb el poate fi socotit un compozitor cu o fantezie bogată, atît sub aspectul melodico-armonic, cît și sub cel al instrumentației ; în mare vorbind, el poate fi considerat un rafinat colorist, poate cel mai atrăgător de la Theodor Rogalski încoace ! — ceea ce în nici un caz nu înseamnă că arta acestui mult dotat elev al lui Mihail Andricu ar fi lipsită de dramatism, de acerbe frămîntări sufletești, de acel fertil dialog cu timpul nostru, dialog contopit pînă la identificare cu crearea unui climat al frumosului cu înalte sensuri moralizatoare.

Corurile lui Capoianu se împart în trei categorii distincte : cîntece de masă, miniaturi și ample poeme. Tematica literară este nobilă, înălțătoare, nelipsită de acel colorit ardent al spiritualității contemporane și în această privință mai cu seamă tema dragostei de țară și a bunei învoiri între toți oamenii de pe pămînt se impun cu desăvîrșire !

Suita corală, editată în excelente condiții grafice, începe cu profundul poem *S-a spart o conductă de vise în soare,* și are la bază versurile emoționante ale regretatului poet *Valeriu Bucuroiu,* mort prematur ca și alți prieteni de generație — i-am numit pe Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan și Richard Osanitzky.

Lucrarea începe cu două *acorduri simbol* :



Faptul că în aceste două acorduri niciun sunet nu se repetă generează un „echivoc tonal", ce ne duce cu gîndurile la tehnica serialismului dodecafonic. Urmează o înlănțuire de acorduri bazată pe același principiu al nedublării unui sunet, ca totul să se liniștească pe un acord de si minor cu septima în bas. Revin „acordurile simbol" într-o nouă variantă, încheind prima secțiune a piesei.

În continuare — *Allegro deciso,* — asistăm la desfășurarea unei polifonii imitative, oscilînd între aspecte diatonice și cromatice, cu o bogată varietate ritmică, obținută prin schimbări abile și convingătoare — deci nu cu scop în sine ! — de măsuri.

Toată această suprafață polifonică tinde spre o imensă creștere, de o expresie dramatică cutremurătoare, atingînd paroxismul sonor pe un acord politonal de *Do major — mi bemol minor,* de mare efect și obținut după toate normele măiestriei.

Revin, după această încleștare sonoră, „acordurile — simbol" într-o nouă variantă, legată de un cantabil interludiu polifonic, ce ne conduce în chip firesc spre o structură în care predomină scriitura corală de „staccato" :

Și aceasta tinde la rîndul ei spre o nouă culminație, ca să revină pentru ultima dată „acordurile-simbol", urmate de o liniștire a discursului sonor pe acordul de si minor cu septima în bas.

O mențiune specială pentru felul cum se tratează în această compoziție instrumentele de percuție : piatti, tamburo piccolo, tom-tom, t-blocks, timpanul și, nu în ultimul rînd, vibrafonul. Schema, în mare, a arhitecturii sonore ar fi : structura l-a (a b c, a^1, b^1, c) — desfășurare polifonică — *Do major — mi bemol*

Scanned with OKEN Scanner

minor, (prima culminație) — structura a 2-a : (a^2, b^2, c^2) — interludiu, suprafață tratată în „staccato", a doua culminație și, în sfîrșit, structura a 3-a : (a^3, b^3, c^3). În această schemă, *a* ar fi *acordurile-simbol*, *b*, înlănțuiri de acorduri în care nu se repetă aproape niciun sunet, iar *c* ar fi rezolvarea pe *si minor*, *La major* și din nou *si minor*.

În această lucrare de ample proporții se reliefează strînsa legătură dintre textul pronunțat antirăzboinic și de o fină muzicalitate și discursul sonor, foarte dramatic, bine închegat și cu o îmbinare subtilă și personală între sonoritățile corului mixt și cele ale instrumentelor de percuție. Linia melodică s-ar putea încadra în moduri cromatice cu trepte mobile, iar utilizarea unor acorduri, în care, după cum am mai spus aproape niciun sunet nu se repetă, ne indică preluarea creatoare a unor procedee folosite de expresioniștii vienezi din secolul nostru, în frunte cu Schoenberg, Berg și Webern. Nu greșesc dacă încadrez acest opus în expresionismul muzical românesc, iar în acest sens muzica lui Dumitru Capoianu își găsește corespondentul spiritual în ultima fază creatoare a lui Mihail Jora, a lui Ludovic Feldman, precum și în compozițiile în care sînt puse în lumină procedeele „totalului cromatic" — am numit cantatele *Pe o plajă japoneză* de Mircea Istrate, *Cantata nr. 2* pe versuri de Gelu Naum de Ștefan Niculescu, *Concertul pentru flaut și orchestră* de Anatol Vieru, *Simfonia brevis* de Cornel Țăranu sau ultimele *Lieduri* de Tudor Ciortea.

Distinsă cu Premiul Uniunii Compozitorilor, compoziția *S-a spart o conductă de vise în soare* de Dumitru Capoianu este o perlă a literaturii românești „a cappella", în același timp ea poate fi înscrisă cu o legitimă mîndrie și satisfacție în splendida suită de producții artistice ale creatorilor noștri, unde se cîntă din inimă curată armonia lumii.

Un alt poem remarcabil este *Rugăciune* pe versuri de Eugen Jebeleanu. Și în această pagină vocală, interiorizată și scrisă cu o admirabilă cunoaștere a corului mixt, Dumitru Capoianu închină un imn păcii și prieteniei între popoare, iar în această privință, mai mult decît semnificativ ne apare sensul cuvintelor: *„Fă din oricare armată alaiuri civile"* ! La baza lucrării stă un coral expus în modul dorian care este, apoi, întrerupt de motive incisive, care pregătesc o dramatică culminație, ce coincide cu versurile : *„și oprește viforul morții și fă din căști pălării"* . . . Partea a doua a poemului *Rugăciune* relevă o măiestrie polifonică, prin valorificarea unor melodii profund diatonice. Și această parte tinde spre un intens dramatism, detașîndu-se în acest context sumbru acorduri cu relații „enarmonice" și, totodată cu „false relații" — vezi pag. 20, *sol bemol* și *fa diez*, *mi bemol* și *mi becar*. Al treilea moment coincide cu o desfășurare armonică, amintind neoromantismul muzical. Dumitru Capoianu pornește de la sonorități delicate — *a bocca chiusa* — pregătește o judicioasă creștere, ca în structura *Marciale* să accentueze mesajul minunatei piese corale, despre care am mai vorbit mai sus : *„fă din oricare armată alaiuri civile"* ! Această compoziție se înscrie în noul romantism, în noua tonalitate și ne apare mult mai accesibilă decît prima piesă comentată în studiul nostru. Seninătatea cu care se încheie poemul *Rugăciune* de Dumitru Capoianu este binevenită și aduce un contrast puternic față de opusul conceput pe versurile lui Valeriu Bucuroiu.

Versurile lui Shelley — în versiune românească de Petre Solomon — intitulate *„E veșnică pe lume doar schimbarea"*, l-au inspirat pe Dumitru Capoianu, determinîndu-l să ne ofere un alt poem, de data aceasta o luminoasă meditație și în armonie cu un colorit mediteranian, latin prin excelență. Tema principală este atrăgătoare prin ritmica ei complementară.

Dumitru Capoianu conduce excelent atît sensurile polifonice pregnante, cît și pe cele armonice odihnitoare, ale limbajului sonor. Partea a doua a piesei — *più risoluto e più ani*

Scanned with OKEN Scanner

mato — contrastează printr-un plus de vigoare și o ritmică mai incisivă. Partea a 3-a se identifică unui concept polifonic de tip neorenascentist, care în cele din urmă cedează unui discurs armonic prin excelență, iar trecerea de la contrapunct la combinații de acorduri ne evocă madrigalul atît de aparte cultivat de Gesualdo da Venosa. Într-un anumit fel, surprizele armonice ne indică preluarea creatoare a cromatismelor generate de Gesualdo da Venosa și în egală măsură, de Cipryano da Rore, Claudio Monteverdi, Luzasco Luzaschi și Orlando di Lasso.

Revenirea temei inițiale aduce o potolire a zbuciumărilor, reliefînd semnificația splendidă a versurilor : *„oricîtă bucurie sau dureri ne-așteaptă, / fără capăt e cărarea și mîine pentru om nu-i ce-a fost ieri. E veșnică pe lume ... doar schimbarea ...“*. Într-o manieră delicată se glorifică prin îmbinarea dintre cuvînt și sunet *dialectica existenței noastre.*

Versurile lui Apostol Manta — *Marea ...* — stau la baza unui alt poem al lui Dumitru Capoianu, în care orientarea sa spre neoromantism este evidentă. Faptul, în virtutea căruia, autorul utilizează mijloace tradiționale, în chip original și expresiv, este foarte important de semnalat. Și fără să vreau mi-aduc aminte că un mare cărturar spunea : „folosim aceleași cuvinte ca și Shakespeare, dar punem altfel virgulele“ ... Dumitru Capoianu scrie o muzică tonală, încadrată într-un *La major,* care cochetează cu modul lidian, prin alterarea *re diez* ; anumite intonații populare transfigurate și o atrăgătoare utilizare a recitativelor generează o muzică minunată și în armonie cu textul abordat.

Laudă pămîntului străbun, pe versuri de Dan Deșliu, este un cîntec de masă, sugestiv, mobilizator, simplu dar nu simplist, prin care Dumitru Capoianu se arată a fi și un maestru al cîntecului conceput pe înțelesul celor mulți.

Poemul *Nici vulturii,* tot pe versurile lui Dan Deșliu, oscilează între structuri armonice de coral și altele polifonice ,amintind de acel *contrapunct înflorit,* al răscolitorului *Rinascimento* ... Se poate vorbi de o muzică tradițională, însă expresivă și excelent scrisă pentru corul „a cappella“. Ar mai fi de remarcat unele cadențe armonice neașteptate, „acorduri surpriză“, prin care Dumitru Capoianu ne demonstrează afinitatea sa pentru culoarea care atrage, dar care niciodată nu este ostentativă.

Mult e dulce pe versurile lui George Sion este un poem coral închinat frumuseții limbii române. Și-n această ambianță imnică, între melodia, inspirată de melosul popular, creată de Dumitru Capoianu și textul literar pus în valoare se crează o consonanță : *„Mult e dulce și frumoasă, Limba ce-o vorbim, Altă limbă armonioasă, Ca ea nu găsim“* ...

Capoianu, coloristul de altă dată, senzual, veșnic înclinat spre „surprize acordice“, nu odată dionisiac și chiar derutant pentru iubitorii de muzică tradițională trece în lumea apolinicului, ca în cele din urmă să arboreze un calm imperturbabil, îngemănat cu o duioșie umană. Este poate una dintre cele mai confesionale pagini pe care le-a compus Dumitru Capoianu, în care se evidențiază o indiscutabilă fantezie armonică, unde aspectul tradițional nu trebuie confundat cu nedoritul spirit academic.

După această pagină a tonului confesional, Dumitru Capoianu ne introduce într-o lume a muzicii viguroase, compunînd cîntecul de masă *Acel ce patria și-o lasă,* pe versuri de Victor Tulbure. Ne aflăm în fața aceleiași lumi a muzicii destinată mulțimilor, ca și în cazul miniaturii *Laudă pămîntului străbun,* — aceasta din urmă a obținut premiul Uniunii compozitorilor la *„Concursul de creație al armatei 1960“.*

Se știe că Dumitru Capoianu, ca și în viața de toate zilele și în lumea Euterpei farmecă printr-un *robust umor.* În acest context al euforiei, omul și artistul Dumitru Capoianu se aseamănă cu maestrul Ion Dumitrescu ! În culegerea de coruri de care ne-am ocupat, tocmai acest umor și bună dispoziție, de care mai ales melomanul secolului XX, din cea de a doua jumătate a lui are imperios nevoie, accentuez, tocmai acest umor și luminozitate vivifiantă sînt prezente în cîteva foarte inspirate piese destinate tot corului „a cappella“. Să în-

Scanned with OKEN Scanner

cepem cu *Două fabule cu păsări*. Prima, — pe versuri de Stelian Filip — *Papagalul*, se caracterizează prin suprapunerea unei melodii a sopranei soliste pe un discurs muzical simplu, cu ritmuri pregnante și cu melodii ușor de reținut. Interesantă este, așa cum indică autorul, introducerea unui ritm aparte, sau, altfel spun, a acelui *Tempo di valse — boston*; în partea a doua a piesei, pedalele corului, suprapuse peste cele ale celor patru soliști creează o sonoritate plină de farmec. *Un duel* — pe versuri de Topârceanu — este încadrat în *tempo de slow fox*. Construcția este mult mai amplă, tinde spre un intens dramatism, ca în partea a doua să se evidențieze o scriitură cu „staccati", alături de alta cu ritmuri punctate, legată de un recitativ suprapus peste corul tratat „a bocca chiusa". În continuare, în secțiunea *Allegro giocosso*, — discursul sonor, caracterizat prin înlănțuirea de șaisprezecimi, în aceeași scriitură de „staccati", — Dumitru Capoianu se arată a fi un remarcabil creator de efecte onomatopeice și, totodată, al unui limbaj sonor plin de umor! O nouă suprapunere de recitativ pe acorduri consonante și disonante, simple dar nu simpliste, ne conduce pe neașteptate spre ultima structură, încheiată cu alte efecte onomatopeice. Fiecare formație poate imagina aici orice imitație de „cotcodăcit"; „se pot pune la început și la sfîrșit, pe un casetofon, zgomot de curte, de păsări" etc.

Două fabule cu lucruri — Fabulă comercială pe versuri de Aurel Baranga și *Cheia* pe versuri de Stelian Filip — sînt miniaturi pentru coruri de copii, concepute într-un stil larg accesibil, pe linia preluării tradiției, în sens creator, a înaintașilor muzicii noastre corale. Mai evoluate ne apar cele *Două fabule cu animale — Greierele și furnica*, pe versuri de La Fontaine, în românește de Tudor Măinescu, și *Întrebare și răspuns*, pe versuri de George Topîrceanu. În prima lucrare atrage atenția felul cum Dumitru Capoianu dezvoltă un simplu ritm de șaisprezecimi, ajungînd la o convingătoare tratare polifonică, ca apoi să revină la un limbaj armonic, legat de atrăgătoare efecte onomatopeice — *Colpi di palme, colpi di piedi sul pavimento, Schiocco con le dita, Senza voce, solo con l'aria della bocca, sussurrando* etc. În contrast cu această piesă plină de culori vii ne apare *Întrebare și răspuns* pe versuri de George Topîrceanu, opus tributar melosului nostru popular; și-n acest caz omofonia și polifonia se îmbină armonios.

Nu mai puțin atrăgătoare ne apar cele *Trei cimilituri populare — Purecele, Cărările* și *Vîntul*. Credem că acest triptic este anume gîndit pentru vocile albe ale corurilor de copii. Dacă primul ne apare mai tradițional, nelipsit de picanterii armonice, obținute prin utilizarea unor disonanțe nerezolvate sau prin introducerea unor note străine de acord, în general piesa *Cărările* ne impresionează plăcut prin alăturarea *sunetelor determinate* în contextul celor *nedeterminate* și în această privință amintimp cu precădere efectul produs de „imitația de pași cu fîșiitul specific de frecare a tălpilor pe podea și mișcarea trupului alternativ pe piciorul stîng și apoi drept". Desigur că toate acestea trebuie făcute cu *pricepere*, încît să nu se ajungă la un nedorit naturalism. Piesa *Vîntul* este plină de dinamism și atrage atenția mai ales prin robusta — „codă".

Ultimul cîntec, *Îndemn* pe versuri de Victor Ion Popa, oscilează între *„Allegretto"* și *„Poco rubato"*, dar și între un limbaj armonic tradițional și altul, din care nu lipsesc politonalități, iar în acest sens ne referim mai ales la *Coda* miniaturii, unde cîntecul, în loc să sfîrșească pe un acord tonal, se termină pe suprapunerea unor acorduri de *La major* și *Si major*, prin care echilibrul tonal este destrămat. Ceea ce nu înseamnă că încheierea lucrării nu este expresivă; dimpotrivă, ea reliefează din nou pe marele armonist care este și rămîne Dumitru Capoianu.

La capătul acestor analize putem spune că Dumitru Capoianu este întîi de toate un creator plin de luminozitate, cu afinități pentru conceptul armonic, în primul rînd, și pentru cel polifonic, în al doilea rînd. După cum am mai spus și în alte însemnări, *Dumitru Capoianu este cel mai mare colorist al generației sale!* Pornind de la muzica tonală, continuînd cu acea modală și polimodală, și în cele din urmă ajungînd la un atonalism, la confluența cu totalul cromatic, utilizat cu originalitate și nu în chip epigonic, amintind mai mult de Berg decît de Schoenberg și Anton von Webern — cu alte cuvinte, artistul Capoianu nu cade niciodată pradă unor reguli rigide, folosite în dauna conținutului expresiv — autorul corurilor „a cappella" pe care le-am comentat succint ne oferă o operă vocală impresionantă. Ea se înscrie într-un capitol de temelie al istoriei muzicii românești, generată în anii României contemporane. Meritul ei constă, în primul rînd, în faptul, în virtutea

Scanned with OKEN Scanner

căruia, *predomină coloritul solar*, contopit pînă la identificare cu crezul estetic al unui muzician, pentru care bucuria vieții, farmecul germinației, dragostea împărtășită, prietenia și munca reprezintă o permanentă sursă de inspirație, simbolurile unei arte care devine un mijloc de educație patriotică și înălțare sufletească. Dar dincolo de aceste considerente, în această amplă suită corală oferită de Dumitru Capoianu, tema păcii și lupta pentru menținerea ei semnifică o tematică majoră de prim ordin și nu întîmplător poemele *S-a spart o conductă de vise în soare* pe versuri de Valeriu Bucuroiu și *Rugăciune* pe versuri de Eugen Jebeleanu, constituie momentele cele mai inspirate.

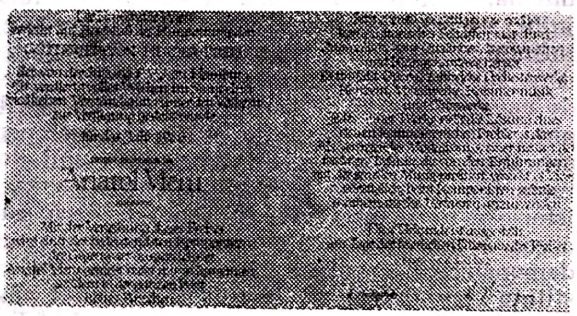
Iată suficiente calități, ale unui compozitor în plină maturitate, pentru care recomandăm tuturor dirijorilor de cor din țară și din străinătate, tălmăcirea acestor *opusuri de excepție*, opusuri adînc înrădăcinate în concepția despre lume și viață a unui creator care poartă un fertil dialog cu omenia.

ANATOL VIERU — MODALISMUL, O PSIHOLOGIE A CUNOAȘTERII

Despina PETECEL

„Anatol Vieru se bucură nu numai în România, ci și în întreaga lume, de o înaltă autoritate. Creația sa componistică, în același timp multilaterală și abundentă, excelează prin originalitate, inovații și fantezie sonoră. Fiecare lucrare oferă soluția unei noi probleme componistice.

Ca reprezentant al modalismului, al unei noi tehnici modale (care profită de experiențele muzicii seriale), Anatol Vieru a reușit să folosească într-o manieră superioară subtile procedee matematice."



Acestea sînt doar cîteva din aprecierile conținute în Diploma ce a însoțit, la 6 mai a.c., decernarea Premiului *Gottfried von Herder* al Universității din Viena, compozitorului Anatol Vieru. Numele lui se alătură astfel celorlalți doi proeminenți premiați cu aceeași distincție, Mihail Jora și Zeno Vancea.

Preocuparea lui Anatol Vieru pentru investigarea universului modal în sensul descoperirii unor soluții noi, în sensul extinderii posibilităților de combinare între un mod și altul, în sensul depășirii barierelor impuse de sistemul modal al unui Messiaen de pildă (moduri cu transpoziție limitată) și, ca atare, în sensul accederii în zonele arhetipale ale gîndirii muzicale, o asemenea preocupare datează din anii '55 și a fost stimulată de căutările paralele, nu numai ale muzicienilor de peste hotare (în special ale compozitorilor americani), ci și ale colegilor săi de generație printre care Adrian Rațiu, Aurel Stroe, Dan Constantinescu, Myriam Marbé, Cornel Țăranu, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Wilhelm Berger, Doru Popovici și alții.

Natură profund intuitivă, spirit avid de cunoaștere vizînd exhaustivul, Anatol Vieru *a simțit* că cercetările contemporanilor săi erau departe de a fi epuizat problema modalismului. Și astfel, în urma propriilor investigații, Anatol Vieru are revelația descoperirii similitudinilor dintre operațiunile cu moduri și operațiunile din teoria mulțimilor : incluziunea, intersecția, reuniunea, complementaritatea, diferența simetrică, partițiile totalului cromatic.

O nouă definiție a modului se impunea. În anul 1968, Anatol Vieru o formulează într-o comunicare prezentată la Sesiunea științifică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" : „un mod e o mulțime de clase de resturi. Modurile sînt părți ale mulțimii de referință : totalul cromatic". Toate aceste subtile observații vor fi sintetizate în teza de doctorat intitulată *De la moduri către un model al gîndirii muzicale intervalice*, teză susținută de Anatol Vieru în anul 1977 la Conservatorul din Cluj-Napoca sub îndrumarea maestrului Sigismund Toduță. Subiectul tezei menționate a devenit mobilul volumului *Cartea modurilor* — „o reconstrucție a teoriei elementare a muzicii" — apărut în 1980 la Editura Muzicală.

Drumul creator al compozitorului Anatol Vieru, care a împlinit anul acesta șase decenii de viață, pornește concomitent cu dorința de a teoretiza multiplele aspecte ale modurilor. Primele *Cvartete de coarde* scrise în perioada

Scanned with OKEN Scanner

1955—1956 conțin *in nuce* direcțiile concepției sale modale ulterioare. În Oratoriul „*Miorița*" se va contura „modul Miorița", iar *piesele pentru copii* — „jucării modale" — vor facilita pătrunderea în laboratorul modal, în sensul complex al cuvîntului, reprezentat de *Muzica pentru Bacovia și Labiș* (1959—1963).

Tehnica modală va penetra, începînd din acel moment, toate lucrările care au urmat, printre care *Concertul pentru violoncel și orchestră, Concertul pentru flaut și orchestră, Simfonia pentru 15 instrumentiști și mezzo-soprană solo* etc.

Odată cu *Jocuri pentru pian și orchestră, Concertul pentru vioară și orchestră* și *Scene nocturne* (1963—1964) cercetările în lumea modală ale lui Anatol Vieru încep să se cristalizeze. Detașîndu-se de tehnica serială a școlii de la Darmstadt (Stockhausen, Boulez, Nono), ce aluneca spre manierism, tehnică utilizată parțial, sub formă de „insule de serialism", ca în *Concertul pentru flaut*, Anatol Vieru ajunge să construiască un fel de *blocuri sonore* cu profil modal, pe care le „îngheață" în *suprasemne*; adică, un bloc sonor monumental conține mai multe blocuri sonore mici, fiecare fiind investit cu semnul lui distinctiv, în fiecare existînd o serie de sunete comune pentru el și următorul bloc. Prin această tehnică de *incluziune*, compozitorul român se distanțează net de viziunea lui Xenakis de exemplu, ale cărui experiențe modale se mărgineau la reunirea unor blocuri sonore compacte, fără legătură între ele.

Sculpturale și atemporale, „blocurile" descoperite de Anatol Vieru sînt de fapt niște *supramoduri și deschid* orizontul altei aventuri spirituale începută în 1965, cînd scrie muzica pentru filmul documentar *Brâncuși la Tg. Jiu*. Magma celor 61 de sunete pe baza căreia a fost clădită muzica filmului a constituit și nucleul viitoarei lucrări, *Odă tăcerii* — o combinație între registrul acut și grav, acut și mediu etc., între forte, piano și pauză, între sunet și tăcere, între timp și spațiu. Compactă sau rarefiată, sonoritatea *Odei* concordă cu caracterul abstract al categoriei de timp și de spațiu intersectată de tăceri primordiale și de lumină a cărei intensitate „reprezintă elementul esențial care analizează spațiul". Pe traseul aceluiași gînd, populat cu evenimente aparent disjuncte, apar lucrări ca *Ecran* și *Clepsidra I* ale căror blocuri sonore prezintă și calități *microtonice*.

Concepută pe un singur bloc sonor și terminată în 1976 opera *Iona* înseamnă și ea o nouă cucerire — aceea a interferențelor dintre tehnica modurilor și ideea de temporalitate, a reducerii vocabularului muzical la elementar, utilizînd tehnica minimală. Anatol Vieru stabilește acum, între sunet și durată, un raport invers proporțional. *Inversproporționalitatea* va deveni așadar una dintre cele mai importante idei ale gîndirii muzicale a compozitorului.

Parcurgînd etapele devenirii componistice a lui Anatol Vieru, trebuie să ne oprim și la anul 1969 cînd a prins viață lucrarea *Sita lui Eratostene*. Nod decisiv în creația muzicianului, *Sita lui Eratostene* valorifică algoritmurile, făcînd din repetarea mai frecventă sau mai distanțată în timp a numerelor prime, un fel de *pregnanțe*, de *efemeride, repere* care să facă posibilă perceperea scurgerii timpului — fizic și spiritual deopotrivă.

Plasată ca și precedentele opus-uri într-un generos context cultural și psihologic, *Sita lui Eratostene* nu încetează să-și trimită ecourile — ca tehnică de compoziție — în paginile semnate în ultimii ani de Anatol Vieru : *Simfonia a IV-a, Simfonia a V-a*, opera *Telegrame, Temă și variațiuni* etc.

Deși conectat căutărilor muzicale contemporane lui, Anatol Vieru formulează totuși răspunsuri independente, rămînînd fidel unei „obsesii" și anume modalismul. „Îmi place să cunosc tot, dar nu să și ader la un curent anume. Important este ceea ce redescoperă fiecare, ce-i spune fiecăruia o categorie sau alta, un sistem componistic sau altul" — îmi mărturisea compozitorul.

Riguroasă dar și spontană, vie, colorată, abstractă sau intens impregnată de substanță umană, țintind simplitatea și puritatea limbajului, sculpturală sau discretă în curgerea ei infinită, densă ori transparentă pînă la dispariția sunetului și trecerea lui în tăcere, plină de candori dar și de bulversări, uneori terifiante, filosofică în tendința ei de a redescoperi arhetipalul gîndirii prin intermediul unui demers fenomenologic care să cuprindă întreaga istorie a muzicii, creația lui Anatol Vieru este aceea a unui compozitor „superior dotat, care demonstrează constant că stăpînește perfect știința compoziției, cu impulsul artistului născut într-adevăr pentru a scrie muzică ; "[1] o creație care, plecînd de la specificul ethosului românesc, se ramifică, asimilînd sau intersectînd culturile modale europene și extraeuropene, pentru a se constitui într-o sinteză originală, cu vaste deschideri spre universalitate.

[1] Rostand, Claude, în *Le Figaro littéraire*, Paris, 27 oct. 1969.

Mircea Hoinic

La 26 martie 1986 inima generoasă a lui Mircea Hoinic a încetat să mai bată. Vestea a surprins pe toți aceia care-l cunoșteau și-i împletiseră cununa admirației și prețuirii lor, abia cu cîteva luni în urmă, la aniversarea a 75 de ani. Nimic nu lăsa să se întrevadă, atunci, că acest caracter de o frumusețe interioară egalată doar de noblețea efuziunilor sale lirice, va dispărea în azurul nesfîrșit, cu aceeași discreție în care și-a rostuit existența.

O viață dăruită cu pasiune nestinsă Muzicii. El, creatorul, pe care îl puteai întîlni plimbîndu-se prin parcurile orașului în dialoguri mute, purtate cu sine însuși, cu efigia înnobilată parcă de tensiunea demersului său lucrativ, continua să dăruiască Cetății în fiecare primăvară, la ceasul ei cel mai frumos — fericit acompaniat de sonanțele „Timișoarei muzicale" — cîte o nouă primă audiție. Abia cu o zi înainte trăsese bara dublă finală a celei de-a doua părți a cvartetului promis, schițele pentru următoarele fiind deja conturate. Dar a fost să rămînă neterminat ...

Ce a însemnat Mircea Hoinic în peisajul bănățean ? Este poate prilejul să evaluăm aportul său în spațiul spiritual adoptiv, căci Mircea Hoinic s-a născut și s-a format în lumea mirifică a Bucovinei, descendent al unei distinse familii de intelectuali : tatăl, profesor universitar, mama cu declarate veleități artistice. Și-a însușit o temeinică cultură muzicală și nu numai, absolvind nu doar Conservatorul ci și Facultatea de teologie. Dar calea artei s-a dovedit mai ispititoare, astfel că la ceasul sosirii sale în Timișoara — împreună cu Liviu Rusu, Tit Tarnavski, Edwiga Halițki, Liviu Halip — Mircea Hoinic își conturase ferm opțiunea pentru profesiunea de muzician. Cariera didactică o începuse încă în 1941, ca profesor de armonie la Conservator. Dimensiunea pedagogului vine să ilustreze cu exactitate valențele sale umane, neostenit în a împărtăși cunoștințele acumulate, în a forma oameni care să creadă în splendoarea universului Eutherpei. Iată motivația faptului că în arhiva Conservatorului de Muzică și Artă dramatică, iar apoi în cea a Institutului de Artă, i-am găsit numele ca profesor la clasa de teorie-solfegii și periodic la clasa de dirijat. Era un profesor spontan : „combinam pe loc ritmuri și melodii pentru cîștigarea studenților, care mă iubeau. Nu eram un profesor sever. Exigent, da !" ne-a mărturisit nu cu mult timp în urmă Mircea Hoinic. Din flacăra sufletului său nobil s-au adăpat generații de elevi, dintre care unii au devenit nume de rezonanță în peisajul muzicii noastre contemporane, precum Cornel Trăilescu, Stelian Olariu, Elena Zottoviceanu ... Imaginea sa transpare, în ciuda deceniilor scurse de atunci, din aducerile-aminte ale acelora care au știut să-și prețuiască profesorul. Iată ce ne scria recent Stelian Olariu : „Foarte organizat și pregătit în predarea cursurilor de teorie-solfegii, Mircea Hoinic era extrem de exigent cu studenții, sobru cînd explica și parcă mereu îngrijorat ca nu cumva să jeneze sau să supere pe careva. Ne era un bun prieten și îl respectam toți pentru sufletul său sensibil. Venit din Cernăuți, Conservatorul timișorean a devenit pentru dînsul „ambiție și mîndrie".

Să nu omitem și pe dascălii care i-au format lui însuși personalitatea : G. Galinescu și Al. Zirra, ca mai apoi la Conservatorul din București să devină beneficiarul unui florilegiu de muzicieni ca : Jora, Chirescu, Cuclin, Brăiloiu, Dinicu.

Orașul l-a apreciat în multiplele ipostaze pe care momentul istoric i le-a solicitat. După ce a fost profesor la Conservatorul Municipal, va deveni violoncelist al Filarmonicii „Banatul". Profesorul, artistul instrumentist Mircea Hoinic va ocupa un loc distinct hărăzit a-și lega destinul artistic definitiv de aceste plaiuri. Ne aflăm în fața unui muzician care a lăsat cu prisosință însemnele efortului său spre mai bine. Astfel, în perspectiva timpului, Mircea Hoinic poate revendica cîteva atuuri : este fondatorul corului Academica al Filarmonicii, constituit la început din entuziaști ai cîntării corale. Realizase, din credința neclintită în necesitatea complementarului vocii umane, un cor de inimoși, care ani de zile, fără nici o recompensă materială se reuneau cu regularitate la repetiții, spre a putea face posibilă abordarea marilor lucrări vocal-simfonice. Recompensa pe care le-o acorda acestor fondatori ai unuia dintre compartimentele de frunte ale instituției de astăzi nu era pe atunci decît cordialitatea sa, zîmbetu-i bun, aspirația de a face artă. Ani de zile, alături de Ion Românu a con-

Scanned with OKEN Scanner

dus zeci de concerte a cappella, în care răzbăteau versiunile rotunjite de cultura, exigența și sensibilitatea sa deosebită. Era un temperament care devenea adesea incandescent, ascuns însă pentru majoritatea celor care-l urmăreau, în spatele unei gestici economicoase și decente. A fost apoi coautorul tuturor marilor evenimente trăite de Filarmonică sub bagheta lui Mircea Popa și Nicolae Boboc în marile creații ale barocului și pînă la cele contemporane.

Profesor universitar — violoncelist — dirijor. Atît și ar fi fost destul! Dar Mircea Hoinic a tins spre înălțimea creației, situîndu-se între aceia care, plecînd în moarte, lasă o parte a ființei lor aici, spre a vorbi celor care vor veni, despre strădaniile mănunchiului de compozitori crescuți pe triada de aur: Vidu — Brediceanu — Drăgoi, înzestrînd spiritualitatea Cetății cu însemne care vor vorbi, în ani, despre un anume timp istoric al Școlii muzicale bănățene.

Efortul spre creație a lui Mircea Hoinic rămîne oarecum singular între colegii de creație, prin capcitatea-i uimitoare de a ignora tentațiile celei de-a treia vîrste, a senectuții, lăsîndu-se captivat de ideea unui demers creator cu greu de anticipat. Începuturile i se reunesc fără excepție sub cupola prețuirii ethosului modal românesc: *Cinci colinde pentru orchestre de coarde* (1946) ori *Divertisment pentru orchestră de coarde* (1950). Aici, baia de modalism pur românesc conferă farmec și sentimentul de identificare deplină cu clișee pe care aproape programatic le sculptează în eter harul compozitorului. Un pas mai departe în contuarea stilului său se materializează în *Schițe simfonice* și *Suita pentru flaut și orchestră de coarde* (1950), unde compozitorul în afara citatelor din folclor va propune el însuși teme în spiritul acestora. *Concertul pentru violoncel* continuă îndrăzneț căutarea unui mod de exprimare care fără a ignora filonul ambiental românesc, ne introduce în universuri stilistice diferite. Opusul îl reprezintă cu cinste pe violoncelistul M. Hoinic cît și pe compozitor, grație parfumului pe care-l respiră, cu oaze de liniște interioară benefice, explorate voluptuos în Andantele părții secunde — poate cea mai valoroasă parte din întregul concert, clădită pe moduri diatonice, pigmentate de tensiunea cromatismelor. *Concertino pentru orchestră de coarde (1950)* și în nspecial suitela intitulată *Scene de balet* oferă mărturii asupra evoluției sale stilistice ulterioare.

Simfonia I, născută în 1965, finalizează acest proces lent de corelare a excursului tematic ce itinerează pe potecile dragi ale melosului românesc cu unele influențe ale impresionismului francez. *Simfonia a II-a* cu cor mixt (1977) *Voronețiana*, restituie ceva din atmosfera și măreția lăcașului, întreruptă la răstimpuri de clopotele mănăstirii. *Cinci imagini pentru orchestră* (1979) ne propune un univers foarte apropiat sufletului său — o ambianță de cîntec legănat din care răzbat secvențe ale unui dans liniștit (I.), jocuri în creionări pastorale (II.). Miezul întregii lucrări (III), reclamă un evident caracter descriptiv unde imaginația compozitorului realizează o arcuire nostalgică pînă departe, în Țara de Sus, spre a asculta clopotele lui Bogdan-vodă, ori poate dangătul de la Putna, evocatoare a vremurilor de restriște, legende și vitejie — *Curcubeu peste țară*.

Să nu omitem a completa imaginea preocupărilor și împlinirilor compozitorului cu partitura unui excelent *Cvartet de coarde* cît și a unui număr considerabil de coruri mult iubite și cîntate pretutindeni. Liedurile sale exprimă o rară sensibilitate, esența metaforei versului ales cu grijă din creația lui Teofil Lianu, George Drumur, Anghel Dumbrăveanu etc.

Ce înseamnă, ce semnifică creația lui Mircea Hoinic pentru noi? Cred că cel mai exact o pot rezuma cuvintele lui Liviu Rusu: „Gînduri adunate din rădăcinile brazilor din Țara de Sus, din mireasma florilor de iasmin și odolean, din întinderea spațiului mioritic sau acela al curcubeelor peste țară."

Doru MURGU

Scanned with OKEN Scanner

Concursul de cîntece muncitorești, patriotice și revoluționare

Între 24 și 27 iunie 1986 a avut loc *Concursul de cîntece muncitorești, patriotice și revoluționare* organizat de Uniunea Generală a Sindicatelor din România în colaborare cu Uniunea compozitorilor, Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Radioteleviziunea Română. Această amplă acțiune, dedicată celei de a 65-a aniversări a făuririi Partidului Comunist Român și a 21 de ani de la Congresul al IX-lea, înscrisă în suita de manifestări din cadrul Festivalului Național „Cîntarea României", a adus un număr de lucrări corale și de muzică ușoară cu un bogat conținut revoluționar, lucrări ce au fost apreciate de un juriu alcătuit din personalități de frunte ale vieții noastre muzicale. Totodată și-au adus contribuția corul și orchestra ansamblului artistic „Rapsodia Română" a UGSR, dirijate de Nicolae Ghiță, orchestra de estradă a Radioteleviziunii Române dirijată de Cornel Popescu, grupul vocal „Choralis" al ansamblului artistic al U.T.C., condus de Voicu Enăchescu precum și o întreagă suită de soliști de frunte ai genului.

Timp de două zile am ascultat, pe scena ansamblului artistic „Rapsodia Română", 18 lucrări corale și 18 de muzică ușoară, selecționate din sutele venite pe adresa organizatorilor. Puternic ancorate și inspirate din viața și activitatea oamenilor muncii, ele au format o variată paletă atît din punct de vedere stilistic cît și al conținutului de idei și sentimente.

Gala laureaților, desfășurată în Studioul de concerte al Radioteleviziunii Române, a înfățișat publicului meloman cele mai bune 18 lucrări (corale și de muzică ușoară) ce s-au bucurat de un mare succes. La secțiunea muzicală corală melodiile premiate au fost următoarele : *Trăiască glorioasa aniversare*, muzica Vasile Timiș, versuri Ion Neagu (premiul 1) ; *Oamenii sînt oameni*, muzica Valentin Gruescu, versuri Petre Nicolae (premiul Uniunii compozitorilor), *Noi sîntem clasa muncitoare*, muzica Mircea Neagu, versuri Nicolae Nasta (premiul al II-lea) ; *Al demnității crez* și *Cîntecul petroliștilor*, muzica Gheorghe Bazavan, versuri Viorel Cozma și Nicolae Nasta (premiul al III-lea) ; *Mesagerii păcii*, muzica Dan Bălan, versuri Aristide Mircea (premiul al III-lea) ; *Omagiu*, muzica Ludovic Baci, versuri Tudor Vasiliu și *Rodim acestei țări destinul ei*, muzica Zaharia Popescu, versuri Viorel Cozma, ambele primind mențiuni.

La secțiunea de muzică ușoară au fost următoarele : *Cînt pentru tine om al muncii* și *Mai repede, mai bine, mai frumos*, muzica George Grigoriu, versuri Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu (premiul 1) ; *Oameni ai țării mele*, muzica Aurel Giroveanu, versuri Ion Ruș (premiul Uniunii compozitorilor), *Se-nalță cîntul tinereții*, muzica Ion Cristinoiu, versuri Mircea Block și *Sub zări de veșnic mai*, muzica Ion Cristinoiu, versuri Angel Grigoriu (ambele distinse cu premiul al II-lea), *Muncind pentru țară, muncim pentru noi*, muzica și versuri Henry Mălineanu și *Mîndra țesătoare*, muzica Sile Dinicu, versuri Aristide Mircea (ambele distinse cu premiul al III-lea), *Sînt aici și visătorii*, muzica Petre Gălușanu, versuri Aurel Storin precum și *Românie, mîndră țară*, muzica Adam Czako, versuri Emilia Basarabeanu (ambele piese fiind distinse cu mențiuni).

Dan BĂLAN

Filarmonica „George Enescu"

Mircea Cristescu — Dan Grigore — Daniel Kientzy

Cu *Simfonia a III-a pentru saxofon și orchestră* — *Cantos* — de Ștefan Niculescu, *Rodeo* de Aaron Copland și *Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră* — *Imperialul* — de Beethoven, programul din 6 iunie al Filarmonicii „George Enescu" oferea, în această ordine invers cronologică, o gamă stilistică suficient de largă pentru a atrage melomanii cu cele mai diverse preferințe. Aceasta este însă doar una dintre explicațiile uriașei afluențe de public de care concertul s-a bucurat, căci în plus, interesul său era sporit de prezența pe afiș a două nume solistice de primă mărime : pianistul Dan Grigore și saxofonistul francez Daniel Kientzy. Dacă primul cunoaște astăzi o prețuire capabilă să provoace năvala iubitorilor de muzică, indiferent de partiturile pe care le atacă (ce-i drept însă, alese din repertoriul tradițional al instrumentului, acestea sînt întotdeauna de cea mai bună calitate), cel de al doilea și-a cucerit și el, la noi în țară (unde, de cîțiva ani, posedă adesea), o popularitate similară cu aceea, remarcabilă, pe care o are pe plan mondial, în lumea interpreților, publicului și criticilor muzicii contemporane.

Acceptînd cu generozitate să împartă deci succesul nu cu unul (cum se obișnuiește), ci cu doi soliști de asemenea prestigiu, dirijorul Mircea Cristescu și-a rezervat însă și bucuria de a-și adjudeca sufragiile publicului printr-o lucrare de mare accesibilitate precum aceea a lui Copland ; sub bagheta sa, instrumeniștii Filarmonicii au parcurs cu evidentă plăcere această muzică, antrenantă și amuzantă prin caracterul ei sincopat (tipic pentru ritmurile Americii), prin specificul ei dansant (e doar o suită simfonică extrasă din partitura unui balet, nu ?), dar și foarte solicitantă — pentru corzi îndeosebi, obligate la un swing susținut și la un colorit aparte al sonorității, ca și pentru cele cîteva instrumente cărora le sînt încredințate intervenții solistice (trombon, trompetă, oboi, clarinet, pian).

Mai apropiată structurii sale temperamentale, versiunea propusă de Dan Grigore pentru *Imperialul* beethovenian a prilejuit dirijorului etalarea acelei suverane stări de echilibru pe care clasicii o cer interpreților. Surprinzător — așa cum numai un mare artist știe să fie, mereu egal cu sine însuși, dar niciodată același —, Dan Grigore epurează din muzica Titanului tot ce este exacerbare romantică a sentimentului, decantînd cu infinită subtilitate noblețea liniștii și a visării, într-o sublimă interiorizare a expresiei. Concretizarea acestei viziuni neașteptate se produce printr-un travaliu de maximă finețe la nivelul dinamicii : forța discursului este stăpînită de o voință ce-i îngăduie arareori explozia, iar puritatea cristalină și catifelată a sunetului pianistic concentrează emoția profundă pe care o produc diafanele pasaje în pianissimo. Paradoxal, discreția cu care solistul se retrage în planul secund ori de cîte ori tema este vehiculată de orchestră (și doar într-o asemenea concepție interpretativă se poate observa cu adevărat cît de echitabil sînt distribuite rolurile celor doi parteneri, de către acest inegalabil dramaturg, care a fost Beethoven !) sugerează în egală măsură modestia muzicianului ce se supune voinței

Scanned with OKEN Scanner

compozitorului și orgoliul artistului care se știe strălucind deopotrivă singur sau ascuns în mulțime, în plină lumină sau în penumbră.

Virtuozitatea uluitoare și profunda înțelegere a muzicii contemporane nu numai în spiritul ei general, dar și în particularitatea—pregnantă aici, în *Cantos*-ul lui Ștefan Niculescu — unei școli naționale ferm individualizate precum cea românească, sînt calitățile prin care, și de astă dată, Daniel Kientzy a fascinat auditoriul. Sonoritățile incomparabile — ba chiar inimaginabile — pe care saxofonistul le propagă cu sensibilă forță de convingere se integrează admirabil hallo-ului de mister arhaic al substanței muzicale, în timp ce desfășurarea acesteia, cu o puzderie de microevenimente ce se petrec pe un fond aflat într-o foarte lentă evoluție, generează o dilatare a timpului asemănătoare cu aceea produsă în muzicile extrem-orientale (de fapt, recognoscibilă și în unele tipuri ale străvechiului folclor românesc). În versiunea lui Mircea Cristescu însă, o strălucire impersonală proiectează asupra întregului o suflare de ghiață, ce implică întrucîtva accederea la dimensiunea cosmică, dar văduvește expresia de incandescența foarte pămîntească, ce-i este proprie.

* * *

Horst Neumann — Andrei Vieru

Dorința legitimă a dirijorului — oaspete al Filarmonicii „George Enescu" — Horst Neumann, din R.D.G. — de a face cunoscută publicului român creația compatrioților săi contemporani s-a concretizat (în concertul din 13 iunie) în prezentarea piesei *Reflecții*, semnată de compozitoarea Ruth Zechlin. Frumosul renume de care se bucură autoarea în lumea muzicii actuale s-a văzut justificat de astă dată printr-o lucrare ce sintetizează caractere proprii mai multor genuri: camerală, prin dimensiunea aparatului sonor angrenat (14 instrumente de coarde), ea este concertantă prin utilizarea solistică a șefilor fiecărei partide (cu excepția contrabasului), cărora li se încredințează fie substanțiale cadențe, fie misiunea de a conduce discursul, pentru ca, în fine, construcția acestuia să se dezvăluie a fi, în esență, de tip simfonic. Cu concursul cîtorva dintre cei mai buni cordari ai Filarmonicii, dirijorul Horst Neumann a reușit să valorifice calitățile acestei muzici (frumoasă înainte de orice, producînd o impresie de armonie interioară chiar și în rarele sale momente de tumult și sugerînd, în deplin acord cu titlul, o meditație asupra vieții și morții, încheiată cu trecerea unei ambigue procesiuni grotesc-funebre), după cum în interpretarea *Simfoniei I* de Schumann a știut să găsească și să propună orchestrei și împreună cu ea publicului, suficiente accente personale capabile să capteze interesul. Un caracter marțial imprimat momentelor de sorginte dansantă, o notă virilă aplicată celor sprințartineresti (în partea I), un mai acuzat patetism (în partea a II-a), o subliniere prin specularea contrastului, a legăturii dintre mișcările mediane, un soi de încrîncenare gravă substituită glumei (în scherzo), o menajare a creșterilor de tensiune pentru finalul lucrării — toate acestea ar fi putut produce un efect chiar mai mare asupra unui public ce a aplaudat cu mare entuziasm, dacă dirijorul n-ar cam abuza de intensitățile medii și ridicate, în dauna zonelor extreme ale evantaiului de nuanțe, atinse extrem de rar și pentru prea scurt timp.

În centrul nu numai al programului, dar și al atenției s-a aflat însă interpretarea *Concertului nr. 3* de Rahmaninov, cu concursul solistic al tînărului pianist Andrei Vieru. Un salt important s-a produs în vremea din urmă în evoluția acestui artist: stăpîn pe mijloacele pianistice (stăpînire ce-i conferă nu numai velocitatea indispensabilă în atîtea dintre paginile dedicate instrumentului, dar și un tușeu de o consistență ideală, apt să estompeze pînă și defectele pianului), Andrei Vieru a cîștigat o liniște interioară benefică expresiei, cîntînd cu o sobrietate nu doar aparentă ci realmente izvorînd dintr-o convingere profundă asupra rosturilor spectaculozității solistice. Integrînd continuu „vocea" instrumentului său în organismul sonor complex conceput de Rahmaninov, Andrei Vieru impresionează cu atît mai mult atunci cînd, supunîndu-se voinței compozitorului, dezvăluie brusc, în cadența *Concertului*, spectacolul virtuozității pînă atunci disimulate. Așa se face că, prin această foarte masivă, foarte densă și foarte lungă — într-un cuvînt: foarte dificilă — partitură, tînărul solist se demonstrează demn de a participa la cele mai pretențioase dintre maratonurile pianistice.

Mircea Basarab — Ilinca Dumitrescu

Prima audiție a *Concertului pentru trompetă, clarinet, pian, orchestră de coarde și percuție* de Vasile Timiș a deschis programul din 20 iunie al Filarmonicii „George Enescu" dirijate de Mircea Basarab, oferind publicului una din acele piese de efect, ce produc oricînd un succes garantat. O benefică vigoare a ritmului, ce nu exclude folosirea cu succes a melodiei — cînd de largă cantabilitate, cînd cu un profil nervos frînt —, o coloristică bogată (diversificată și prin apelul la modalități netradiționale de atac), un real echilibru arhitectonic al ansamblului celor trei mișcări obișnuite ale genului (precedate însă de o introducere lentă), înlănțuite fără întrerupere — iată care sînt elementele constitutive ale valorii acestei partituri elaborate de către Vasile Timiș în 1979. Reușita lansării ei însă datorează foarte mult și interpretării realizate de către o orchestră atent coordonată de bagheta sigură a lui Mircea Basarab, cu concursul — ca întotdeauna, strălucit — al unor virtuozi de talia clarinetistului Aurelian Octav Popa și trompetistului Iancu Văduva (intens solicitați de partitură, chiar dacă discursul lor este cel mai adesea abil integrat în țesătura orchestrală, iar nu opus ei în chip solistic), precum și al pianistului Nicolae Licaret.

Marea Simfonie în do major (a IX-a) a lui Schubert a primit și ea, sub bagheta dirijorului Mircea Basarab, o îngrijită interpretare, solid construită și emanînd în chip fericit forța luminoasă proprie muzicii compozitorului. Marea economie în gestica șefului de orchestră — raportată, firește, la eficiența ei — era chezășia unui minuțios travaliu pe parcursul repetițiilor, în vreme ce particularitățile versiunii interpretative (precum sublinierea caracterului de marș al părții secunde sau a aceluia de vals al scherzo-ului, printr-o rostire răspicată ce asigura pregnanța uneia și prin rafinamente agogice care conferau eleganță celeilalte) vorbeau despre o implicare a dirijorului în tălmăcirea creației schubertiene.

Absorbit, probabil, de lucrul la piesele extreme ale programului, Mircea Basarab a neglijat însă în așa măsură pregătirea acompaniamentului la *Concertul în la minor* de Grieg, încît numeroase dezechilibruri dinamice între pian și orchestră, ca și unele grave desincronizări (nu numai între acestea, dar chiar și în interiorul unor partide) au transformat momentul concertant al serii într-un veritabil chin pentru solista lui, Ilinca Dumitrescu. Chiar dacă, se pare, publicul n-a observat frecventele defecțiuni ale interpretării, pianista nu putea să nu resimtă o anume stare de nervozitate, care a făcut-o să cînte mai puțin precis decît obișnuiește multe din pasajele de virtuozitate. Și este păcat, pentru că, dincolo de interesul opțiunii sale pentru starea poetică de visare a muzicii lui Grieg (în care alți solișți caută mai degrabă acea exacerbare a senti-

Scanned with OKEN Scanner

mentului specifică romanticilor), dincolo de evidenta clarificare a expresiei, pe care solista a cîştigat-o de la trecuta interpretare (în Bucureşti) a acestei partituri, actuala sa versiune propunea numeroase idei inedite, aducînd un suflu nou în redarea acestei atît de frecventate lucrări. Sensibilitatea acestora s-a răsfrînt de altfel şi asupra *Mazurcii* de Chopin oferite ca bis, după cum, tot astfel în *Polichinelle* de Villa Lobos, Ilinca Dumitrescu şi-a luat revanşa pentru accidentele din *Concertul* de Grieg, entuziasmînd auditoriul cu o veritabilă demonstraţie de virtuozitate pianistică.

Ludovic Baci — Daniel Podlovschi — Marin Cazacu

Prezenţa lui Ludovic Baci la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" (în 26 iunie) s-a soldat, ca de obicei (chiar dacă, prin forţa lucrurilor, dirijorul Orchestrei RTV conduce foarte rar ansamblul „rival" acesteia), cu un succes cert. Un evident travaliu de omogenizare a sonorităţii a permis interpretării — în condiţiile unei concepţii dirijorale limpezi şi ferme — să se înscrie printre acelea atent cizelate la nivelul tuturor parametrilor ; şi cum opţiunea repertorială oferea ea însăşi suficiente şi diverse puncte de interes, concertul a satisfăcut în egală măsură cele mai diferite categorii de auditori, de la melomanii care preferă spectaculosul luxuriantei (Preludiul şi scena Fetelor-flori din opera *Parsifal* de Wagner sau poemul simfonic *Tasso* de Liszt) ori spectaculosul virtuozităţii solistice (îmbinat, în *Dublul concert* de Brahms, cu acela al comunicării între parteneri) şi pînă la specialiştii veniţi să urmărească prima audiţie a *Simfoniei* cu care compozitoarea Doina Rotaru a debutat acum în concertele simfonice ale Filarmonicii — după ce, în ultimii ani, a fost mereu şi cu lucrări de remarcabilă valoare prezentă pe afişele camerale ale acesteia. O veritabilă forţă creatoare se dezvăluia, astfel, în plenitudinea utilizării unui aparat instrumental ce dispune de infinite posibilităţi, chiar şi atunci cînd — aşa cum demonstrează Doina Rotaru — din punct de vedere cantitativ el este restrîns ; căci, în schimb, calitativ vorbind, dacă transparenţa sonorităţii conferă pe alocuri o aură camerală acestei muzici, în schimb structura substanţei sale îşi revendică apartenenţa la filonul simfonic cel mai viguros, iar coloritul ei rivalizează în bogăţie cu acela al orchestrei mari. Contribuie desigur la constituirea acestei din urmă calităţi în special inspirata folosire a percuţiei şi pianului, precum şi diversitatea modurilor de atac practicate de corzi şi suflători. Meritul cel mai mare al partiturii stă însă în echilibrul acestei construcţii ridicate din elemente puternic individualizate, înzestrate cu caractere pregnant conturate şi părînd că nu se tolerează reciproc, pentru ca în realitate să se completeze admirabil, într-un discurs logic, viu şi plin de farmec. Evident, toate aceste trăsături ale muzicii Doinei Rotaru au fost cu meşteşug şi sentiment puse în valoare de interpretarea semnată de Ludovic Baci, după cum dirijorului i se datorează — prin siguranţa pe care o dă oricărui solist un acompaniament bine pus la punct şi abil mlădiat în funcţie de cele mai fine nuanţe ale viziunii sale — şi faptul că Daniel Podlovschi şi Marin Cazacu şi-au putut etala în voie comuniunea desăvîrşită cu spiritul romantic şi eleganţa clasică proprii lui Brahms. (În plus, cu *Passacaglia* de Händel, în transcripţia violoncelistului, cei doi artişti au prilejuit apoi — în bis — desfătarea publicului cu delicioasele virtuozităţii instrumentale.) În sfîrşit, ideea dirijorului de a-l asocia pe (anul acesta universal sărbătoritul) Liszt cu protejatul său, Wagner, şi încă de a-i alătura în ordine cronologică inversă, sugera nu numai cît de mult îi datorează Wagner lui Liszt, dar şi faptul că (cu condiţia de a fi — ca aici — cîntat excelent) uneori Liszt poate părea mai modern decît Wagner.

Luminiţa VARTOLOMEI

Concertele Radioteleviziunii

Horia Andreescu — Andrei Agoston

Primul concert al orchestrei R.T.V., Române din luna iunie (12 iunie) a debutat sub auspiciile deosebite impuse de dirijorul Horia Andreescu (ce profesează în continuare la pupitrul Filarmonicii din Ploieşti) şi de violonistul Andrei Agoston (solist al Filarmonicii din Cluj-Napoca) şi de un program pe cît de selectiv — constînd din *„Anotimpurile"* de Vivaldi şi *Simfonia a IV-a în Sol major* de Mahler —, pe atît de generos orientat pe făgaşul spiritualităţii clasice, de culoare barocă sau post-romantică, meridională sau nordic-tîrzie. Mai întîi, *„Anotimpurile"* de Vivaldi s-au bucurat de o primire incandescentă din partea publicului meloman, dornic să descopere prin ele *„Il Cimento dell' Armonia e dell' Inventione"*. Violonistul Andrei Agoston a contribuit cu toată măiestria sa la acest succes, măiestrie pe care s-au grefat virtuozitatea, admirabilă şi impecabil controlată sub imperativul expresiei, tonalitatea complexă a timbrurilor viorii, limpede şi strălucitoare sau de o reţinută noblete catifelină, eleganţa şi susţinerea frazării, şi nu în ultimul rînd, gîndirea muzicală profundă şi atotcuprinzătoare de sensuri. Tonul interpretativ, străin oricăror excese şi însufleţit de căldura trăirii, ne-a sugerat faptul că acest artist matur — ce nu a atins încă vîrsta maturităţii, se află într-un mare şi îmbucurător progres. Tot atît de important în reuşita acestui prim moment a fost acompaniamentul rafinat, plin de plasticitate şi luminozitate al orchestrei conduse de Horia Andreescu. Bagheta sa reuşeşte să fie fermă şi exactă, fără a pierde nimic din subtilitatea sinuozităţilor baroce. Dar, pentru că vorbeam despre o spiritualitate clasică spre care dirijorul Horia Andreescu dovedeşte o marcată propensiune, trebuie spus că interpretarea *Simfoniei a IV-a în Sol major* de Mahler — ca moment culminant şi, totodată, final al concertului nostru — s-a aureolat de acea serenitate pe care numai marile interpretări o pot avea. Poezia, de o minunată simplitate a imaginilor sonore inspirate de „Cornul fermecat al băiatului" şi pornind din adînci nostalgii ale copilăriei, îşi tulbură din cînd în cînd apele, lirica populară sau cu graţie de salon ce trimite la Mozart amuţeşte în faţa marşului grotesc sau bizareriei sugerate printr-o anarhică volută, gigantica metamorfoză cu subţirimi de porţelan îşi schimbă permanent reflexele, fără a-şi uita de primul ideal, de steaua neîntinată a celor mici. Sîntem încă departe de epicentrul răscolitoarelor trăiri mahleriene (deopotrivă răscolitoare şi în planul redimensionării simfoniei ca gen şi ciclu de mişcări), deşi învolburări trecătoare nu lipsesc nici aici. Patosul renaşte şi se reîntoarce în nimic, ca cel mai firesc dintre gesturi. La fel de firească şi prin aceasta înţelegem optimă, ni s-a părut şi interpretarea dirijorului Horia Andreescu şi a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, o interpretare străină oricărui retorism, oricărei preţiozităţi. Se cuvine, de asemeni, să aplaudăm prezenţa sopranei Sanda Şandru, distinsă şi adecvată partiturii din Finalul Simfoniei. Interpretarea, de o bogată nuanţare di-

Scanned with OKEN Scanner

namică și timbrală ne-a amintit mai ales de postura sa de cîntăreață de operă, plină de aplomb și poate de puțină emfază vocală, decît de aceea a cîntărețel de lied. Dar, sîntem în patria lui Mahler, unde culorile muzicii au o infinitate de tonuri și o ușoară adumbrire a tonalităților cromatice nu poate conferi decît un plus de farmec. Datorăm serii de 12 iunie și principalului ei protagonist, dirijorul Horia Andreescu, una dintre cele mai avantajoase filtrări ale simțirii contemporane prin această, plină de prospețime, creație mahleriană.

Răzvan Cernat — Ewa Poblocka

Un concert simfonic realizat este și cel din 19 iunie a.c., ce a prilejuit întîlnirea cu dirijorul Răzvan Cernat și cu pianista poloneză Ewa Poblocka, la confluența unui repertoriu de mare frumusețe semnat de Ștefan Niculescu — *Sincronie II, omagiu lui Enescu și Bartók* —, Frederic Chopin — *Concertul pentru pian și orchestră, nr. 1, în mi minor*, — și Anton Bruckner — *Simfonia nr. 3, în re minor*. Evenimentul componistic al serii a fost, fără îndoială, prima audiție a lucrării *Sincronie II, omagiu lui Enescu și Bartók*, de Ștefan Niculescu, după cum cel interpretativ a fost reprezentat de evoluția dirijorului Răzvan Cernat (cunoscut nouă și din simfonicele brașovene de care și-a legat, în principal, profesia) și a pianistei Ewa Poblocka. Elaborată dintr-un impuls omagial dar și din năzuința spre o sinteză originală a celor două resurse stilistice vizate, *Sincronie II* de Ștefan Niculescu se prezintă ca un opus cuceritor atît prin farmecul sonorităților descinse dintr-un eter al gîndirii creatoare (respectiv acea matcă melodică din care irump însemnele heraldice ale celor două stiluri, ipostaziate prin trei microcitate extrase din *Partea I* a *Simfoniei de cameră* de Enescu și respectiv din părțile I și III ale *Sonatei pentru două piane și percuție* de Bartók) cît și prin perfecțiunea proporțiilor. Gîndirea creatoare, cristalizată în urma unei destul de îndelungate gestații (lucrarea a fost scrisă în 1981 și apoi revizuită în 1986) s-a concretizat printr-un discurs captivant, dinamic, ce are ca miză triumful celor trei microcitate înfrățite (expunerea sincronă a celor trei micro elemente tematice în urma unui îndelung proces acumulativ) asupra magmei inițiale, în care se recufundă spre sfîrșitul lucrării. Astfel, această sublimare a unui consens estetic (reprezentat de dragostea pentru folclor ce transpare din înfrățirea rubato-ului enescian cu giusto-ul bartókian) care este lucrarea *Sincronie II* (destinată unei orchestre de cameră formată din flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, trompetă, celestă, percuție și coarde) accede, chiar și din perspectiva unei prime audiții, spre statutul de bijuterie muzicală. La succesul acestei lucrări a contribuit prin rigoarea și finețea concepției de ansamblu și dirijorul Răzvan Cernat, demn discipol al maestrului Constantin Bugeanu.

Seara muzicală a continuat cu tradiționalul moment concertant, în care am putut audia o versiune interesantă, înnobilată de fiorul unei sensibilități feminine în persoana pianistei Ewa Poblocka, a *Concertului pentru pian și orchestră nr. 1, în mi minor* de Chopin. Succesul pianistei poloneze, augmentat și de interpretarea, la cererea publicului, a două miniaturi chopiniene — *Vals* și *Mazurcă* —, s-a datorat, credem, cîntului său sensibil, poate hipersensibil pînă la o ușoară hipertrofiere a imaginii romantice, tușeului perlat și elanului ce a conferit un suflu unitar discursului său. Să adăugăm și faptul că acompaniamentul orchestral a echilibrat, pe alocuri, patosul interpretei.

În privința dirijorului — invitat al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, Răzvan Cernat, se poate spune că deși a oferit pe parcursul primelor două opus-uri interpretate o imagine plăcută, în care am descifrat seriozitatea și dorința de autodepășire, de abia în momentul simfonic final, marcat de monumentala *Simfonie nr. 3, în re minor* de Bruckner, a făcut dovada integrală a atuurilor sale artistice. Am remarcat, prin urmare, o concepție clară și nuanțată totodată asupra partiturii bruckneriene, o gestică eficientă, dominată de lărgimi, condusă cu precizie dar schematică uneori, un remarcabil „esprit de finesse" în conducerea temelor lirice, feminine, în reliefarea grațiosului pe care credem că l-ar valorifica foarte bine în muzica mozartiană (în ciuda unei vădite preferințe pentru muzica romantică și postromantică) — atît „in mente" cît și „in facto" — o construcție copleșitoare prin gigantismul ei, pe care dirijorul a reușit să o articuleze echilibrat și expresiv. Chiar dacă această interpretare nu a exultat prin forță și spontaneitate, ea s-a bucurat de un binemeritat succes din partea unui public ce a apreciat munca onestă, asiduă, echilibrată și expresivă a unui dirijor dotat, căruia îi dorim pe viitor mai mult aplomb.

Perpetuum „W. A. Mozart"

Sugestiv intitulat, cel de-al treilea concert găzduit de Studioul de Concerte al RTV Române în luna iunie a.c., ni s-a relevat un numai ca un prilej, cu importante consecințe educative, de aprofundare a universului mozartian, dar și ca o benefică inițiativă de prezentare a unor tinere și foarte tinere valori ale artei interpretative românești.

Din nou dirijorul Iosif Conta, muzician aflat la o deplină și viguroasă maturitate, se face „vinovat" de... generozitate, atunci cînd încurajează, pe parcursul unui singur concert, un mare număr de interpreți.

Ceea ce a putut părea inițial un „mélange" s-a transformat, treptat, într-o demonstrație de măiestrie și talent, adică exact în scopul scontat de organizatori.

Așadar, aproape trei ore de muzică, articulată ca un caleidoscop din opt nestemate mozartiene, a fost prețul revelațiilor amintite, un preț solicitant, dar și plăcut.

„Maratonul tinereții" — cum s-ar putea subintitula acest concert —, a început sub auspiciile muzicii camerale prin *Sonata pentru două piane, în re major*, KV 448 interpretată de Carmen Mihalache-Dimulescu și Vlad Dimulescu.

Versiunea oferită de cei doi foarte dotați pianiști s-a circumscris orizontului de strălucire al acestei creații (datată — 23 nov. 1781, cu un an înaintea Simfoniei „Haffner") printr-un dialog dinamic, marcat de elanuri virtuoze, de o montare complexă a țesăturii instrumentale și de o viziune stilistică impecabilă.

O altă partitură, poate mai puțin cunoscută, dar desigur, valoroasă, și-a dezvăluit în continuare volutele sonore prin interpretarea inspirată a organistului Nicolae Licaret. *Andante și Allegro pentru orgă solo în do major*, KV 328 (elaborată, probabil, în 1778 — anul *Simfoniei în sol major* și al *Concertului pentru flaut și orchestră în do major*, KV 229), a reprezentat cea de-a doua reușită a concertului, colorată atît de timbralitatea specială a instrumentului, cît și de majestuoasa gravitate a muzicii. De la pian la orgă și apoi la cvartetul cu pian, iată traseul cameral al primei părți a concertului. Să subliniem însă că cea de-a treia și respectiv ultima piesă din prima parte a programului — *Cvartetul pentru pian, vioară, violă și violoncel în sol minor* KV 478 s-a situat pe o coordonată a maturității mozartiene (anul 1785 la sfîrșitul căruia a fost elaborat este și anul *Cvartetului disonanțelor*, KV 465, și al *Concertului pentru pian și orchestră în re minor*, KV 466) ce a găsit rezonanța dorită prin travaliul formației „Pro Arte".

Scanned with OKEN Scanner

Pe lîngă grația și strălucirea — inerente unui discurs semnat W. A. Mozart (ce în această perioadă ne amintește de *Nunta lui Figaro* aflată în lucru), am apreciat coerența și consistența traseelor instrumentale, susținerea tensionată a arcurilor dinamice, fiorul dramatic conferit de o interpretare dintre cele mai fericite datorate muzicienilor: Anda Petrovici, Iosef Calef, Vasile Ioan, Nicolae Licareț.

Partea a doua a concertului a început cu o bijuterie muzicală, *Mica Serenadă, KV 525 în sol major.*

Purtînd insemnele aceluiași an — 1787 — ca și dramma gioccoso *Don Giovanni*, „*Mica serenadă*" nu este altceva decît sublimarea unui gen de așa-zis „divertisment". Am sesizat din plin această sublimare, dimensiunea unei interpretări de referință datorată în primul rînd baghetei Artistului emerit Iosif Conta, precum și orchestrei ce a cultivat un cînt omogen, elegant, frumos.

După interpretarea *Micii Serenade* ce a reprezentat, fără îndoială, punctul culminant al aportului orchestral din cadrul acestui concert, atenția ni s-a comutat din nou asupra unui profil de tînăr și valoros muzician, violonistul Florin Ionescu-Galați. Apropiindu-se de vîrsta la care însuși Mozart elaborase, pentru uzanță proprie, cel de-al treilea din cele cinci concerte salzburgheze (19 ani), Florin Ionescu-Galați s-a dovedit a fi nu numai un violonist temeinic pregătit (după cum se autoaprecia chiar Mozart) dar și un muzician plin de talent, dezinvolt și matur în tălmăcirea sensurilor expresive ale acestei partituri. Virtuozitatea — foarte bine reliefată în cadența de la sfîrșitul primei părți a concertului și în tonalitatea intensă și vibrantă a viorii sale și spontaneitatea altoită pe o gîndire muzicală riguroasă, toate acestea au conturat o perspectivă evolutivă extrem de promițătoare a tînărului interpret.

Din păcate, nu se poate susține aceeași idee în legătură cu interpretarea *Concertului pentru pian și orchestră nr. 23 în la major, KV 480* de către tînăra pianistă Diana Popescu. În ciuda unei sonorități frumoase, cristaline, de un lirism nobil, discursul său a fost lipsit, pe alocuri, de coerență (aspect evidențiat mai ales de partea a II-a a Concertului) ca și de vigoare în nuanțarea dinamică. Totuși, partea a III-a a Concertului a pus în lumină valențele unei tehnici realizate, pe care am dori-o mai mult în slujba expresivității.

Sperăm însă că viitorul va dezminți această formă, mai puțin competitivă, a pianistei Diana Popescu din seara de 26 iunie a.c.

O notă distinctivă în armonia acestei seri muzicale mozartiene a fost conferită prin prezența tinerei mezzo-soprane Ruxandra Donose, într-un moment de „efuziune" lirico-dramatică. Cele două arii, din opera *Nunta lui Figaro* și respectiv *Clemența lui Titus* interpretate de Ruxandra Donose la începutul celei de a III-a părți a Concertului (o segmentare motivabilă prin diversitatea ipostazelor creatoare și interpretative) reprezintă tot atîtea argumente ale unei evoluții ce se anunță spectaculoasă. Începînd cu vocea gravă, de o calitate deosebită atît prin consistența și catifeaua timbrului cît și prin ambitus și volum, și continuînd cu aleasa muzicalitate a tinerei cîntărețe, dezvoltată pe un făgaș stilistic de profunzime, personalitatea Ruzandrei Donose începe să se cristalizeze din adîncime spre strălucire. Deși se află la începutul unui lung și spinos efort de acumulare, Ruxandra Donose își anunță deja candidatura pentru galeria de aur a mezzo sopranelor noastre.

Iată-ne ajunși la sfîrșitul „maratonului" nostru, plătit cu efort, dar și cu reale satisfacții estetice.

O ultimă satisfacție am datora-o violonistei Anca Bițan, admirabilă prin siguranța, virtuozitatea și concepția interpretativă, daruri pe care le-a investit în *Serenada în re major KV 203* (ultima piesă a concertului).

Talentul violonistei s-a revărsat generos, printr-un autentic fior interpretativ (avînd ca referință partea a III-a Andante cantabile, a lucrării) asupra rezultatului de ansamblu, garantat de girul dirijorului Iosif Conta.

Așteptăm, în continuare, alte asemenea fericite împliniri ale utilului — lansarea sau confirmarea unor tinere valori interpretative — cu plăcutul, în versiunea sa cea mai emancipată — valoarea estetică.

Ileana PREDA URSU

Premiere la Opera Română

„Gianni Schicchi" de Puccini

Opera Română își propune, cu reluarea capodoperei pucciniene *Gianni Schicchi*, completarea repertoriului italian postromantic, căutînd să aducă o anume periodicitate în minimum de varietate pe afișul teatrului. Este poate partitura care a cunoscut cele mai multe reluări în ultimele decenii, fapt explicabil și din cauza seriilor scurte de reprezentanții față de alte lucrări ale marelui compozitor. Totuși, se justifică această revenire din necesitatea de a se face mereu auzită, pentru noile generații, o muzică situată în prima categorie a teatrului liric.

Spectacolul, cu titlu de premieră, aparține regizorului Hero Lupescu (scenografia Roland Laub) care reia, cu o distribuție schimbată, o montare anterioară, mizînd acum pe noi contribuții interpretative. Concepția de ansamblu, minuțios elaborată, se plasează pe terenul unui pitoresc cu nuanțări comice grotești; traversat de cîteva ori de o undă lirică. Culoarea și desenul costumelor și decorurilor respectă aceste coordonate, regizorul acordînd, poate mai mult decît în alte montări ale sale, importanța cuvenită dificultăților partiturii și, implicit, redării corecte a textului literar și muzical, prin evitarea unor efecte prea încărcate în jocul actoricesc. Deci, rememorîndu-ne atmosfera de ansamblu, așezăm acum în cadrul respectiv alte chipuri.

În rolul titular, interpretul urmărit de noi a fost baritonul Nicolae Urziceanu. O voce frumoasă și dramatică, ce rezonează cu temperamentul puternic și reținut al actorului, ne propune în Schicchi o imagine lucidă, sarcastică, dezafectată de tradiția comică a rolului. Efectul, deși convingător, se plasează la polul opus compoziției savuroase a lui Octav Enigărescu, pe care am admirat-o cu ani în urmă. Gianni Schicchi, în aceste condiții, ne apare, între Marcello și Scarpia, la dimensiunile teatral-muzicale ce caracterizează rolurile de bariton puccinian în general.

Lumina spectacolului vine din registrul liric, unde Liliana Văduva aduce, prin cînt și expresie, întreg farmecul adolescenței cerute pentru Lauretta, iar Florin Georgescu, cu temeritatea-i vocală ce i-a asigurat pînă acum succesul, răspîndește efuziunea solară a canzonetei italiene. O galerie de tipuri — și ticuri îi înconjoară pe cei trei protagoniști. Remarcabilă, fiecare contribuție a demonstrat că Opera Română are în continuare valori certe, apreciate ca atare de public, cînd sînt bine distribuite. Lucia Cicoară Drăgan, Marina Mirea, Mihaela Agachi, Pompei Hărășteanu, Teodor Ciurdea, Nicolae Bratu au dat replicilor și minunatelor ansambluri din miniaturala capodoperă pucciniană strălucire, diversitate și autentică vervă de comedie burlescă. Cîteva apariții episodice mai pot fi menționate — Adrian Ștefănescu, Ion Grigorescu, Ștefan Teodorescu, Horia Tigoiu. La pupitrul dirijoral, Carol Litvin nu a menajat vocile în manieră tradițională, arătînd că

Scanned with OKEN Scanner

orchestra este un partener egal în realizarea de ansamblu, ceea ce, la Puccini, ne poate oferi ipostaze noi ale partiturii.

În completarea serii de operă revedem *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, în versiunea lui Jean Rînzescu, care rezistă de ani de zile la Opera Română. Să recunoaștem, ar fi binevenit și aici un tratament de întinerire ca regie și distribuție, pentru a nu da acestei originale opere românești doar vîrsta respectabilă a manuscriselor lui Ion Luca Caragiale.

„Curtea Veche" de Mihail Jora

În acțiunea de redescoperire a artei lui Mihail Jora, după *Demoazela Mărioța* și *La piață* ni se oferă o montare interesantă a miniaturalului balet *Curtea veche*. Trimiterile expresive către o lume a rememorărilor moldave, străbătute în muzică de aluzii stravinskiene, au poezie și un parfum evocator care au incitat spiritul sensibil al Alexei Mezincescu. Autoare a coregrafiei și regiei, ea realizează o suită de imagini desenate cu finețe și inventivitate, portretizînd și legînd idei într-o succesiune surprinzătoare și delicată. Impresia generală este cea a unui balet „de cameră", cu relații semantice complexe, cu trăiri interiorizate și punctări pitorești. Cine caută în acest balet spectacolul de factură romantică pleacă nemulțumit. Cine încearcă să-i descifreze sensurile în umbra poeticii dansului, are prilej de satisfacție, chiar dacă muzica, cîntată de orchestra Operei Române, sub bagheta lui, Carol Litvin, cu prea mare forță și lipsă de maleabilitate, nu urmează îndeaproape aceleași sensuri. Un reglaj fin între intențiile dansului și expresia dirijorală ar reprezenta un cert cîștig pentru spectacol, așa cum asocierea baletului cu altceva decît *Carmen* de Bizet-Scedrin ar însemna o înțelegere superioară a unității ansamblului serii coregrafice.

Interpreții „septetului" coregrafic pot fi numiți toți, pentru merite apreciabile în desfășurarea acțiunii „tăcute" la care au fost invitați. Roxana Colceag are virtuți expresive evidente, Eugenia Cotovelea este romantică pînă la desuetudine, Nicolae Deneș, Gabriel Opincaru și Mihai Spiridonescu compun personaje pitorești, Andreea Mezaroș și Tiberiu Almosnino completează armonios ansamblul. În decorul gradat ca culoare al Adrianei Urmuzescu, cu costumele suple ale Vioricăi Petrovici, Alexa Mezincescu realizează o elegie moldavă care, fără a determina un mare succes de public, are meritele creației profesionale ce poartă pecetea unei personalități.

Premiere la Operetă

„Lysistrata" de Gherase Dendrino

Lysistrata de Gherase Dendrino revine, după două decenii, pe scena Operetei bucureștene, purtînd același mesaj de stringentă actualitate — apărarea păcii. Muzica lui Dendrino, lucrată cu măiestrie, interesantă ca limbaj, rezistă timpului mai bine ca textul libretului lui Nicușor Constantinescu, agrementat cu replici de un umor îndoielnic, mai ales în scenele de proză. În textul cîntat situația poate fi apreciată parțial, din cauza unei dicții generale greu de înțeles, ceea ce nu este, în ultimă instanță, un avantaj. Ne reîntîlnim însă cu pagini muzicale care au o anume celebritate în repertoriul operetei românești, confirmînd personalitatea autorilor și succesul de public.

Spectacolul semnat de George Zaharescu se dorește actual și dinamic, solicitînd mai ales efectul imediat, învecinat cu estrada. Poate că la această impresie contribuie și scenografia lui Mihai Mădescu, săracă și pestriță totodată, urîțind personajele în intenția de a fi „realistă". Să adăugăm, la capitolul speranțelor parțial împlinite, și conducerea muzicală a lui Mircea Luculescu, zgomotoasă și adesea în neconcordanță cu scena.

Cîteva nume se înscriu totuși pe traiectoria bunelor tradiții ale teatrului. Dorin Teodorescu, statuar, își conduce vocea cu siguranța „junelui prim", Daniela Diaconescu este mobilă, delicată în joc și are o justă imagine a partiturii, Nicolae Simulescu și Marta Savciuc găsesc soluții pentru a păstra un tonus antrenant al umorului. Rolul titular nu pare să o fi atras pe Laura Niculescu, care nu părăsește o atitudine posacă decît pentru a-și forța vocea. În rest, numele actorilor cîntăreți se înscriu într-o suită ce are meritul muncii de pregătire, fără a ne entuziasma. Din păcate, mesajul este caricatural, cu toate eforturile realizatorilor (coregrafă Mihaela Atanasiu) și efectele de sonorizare pe bandă, care voiau să imprime o linie modernă, cu multiple trimiteri satirice. Iată de ce credem că *Lysistrata* de Gherase Dendrino, în actuala versiune, este, parafrazîndu-l pe Shakespeare, „mult zgomot pentru... puțin".

Grigore CONSTANTINESCU

Corul de copii al Radiotelevizîunii Române — 40 de ani de activitate

O manifestare cu adevărat de excepție a avut loc duminică 8 iunie în Studioul de concerte de pe strada Nuferilor! Un concert susținut de corul de copii al Radiotelevizîunii Române, dirijor Eugenia Văcărescu Necula, a marcat împlinirea a nu mai puțin decît... 40 de ani de la data înființării prestigiosului ansamblu, care, de la primele sale apariții în public, s-a impus definitiv în viața muzicală a țării.

Discuri, imprimări în studiourile de radio și televiziune — în medie cam 200 de minute pe an, uneori chiar mai mult, evoluții în concerte, turnee pste hotare... iată în cîteva cuvinte concentrată activitatea Corului de copii al Radiotelevizîunii Române. Cantității i se alătură, desigur, *calitatea*. Și aici stă marea forță, secretul reușitei acestui cor de copii. Iată de ce sălile de concert sînt pline, compozitorii dedică din ce în ce mai multe partituri formației, discurile se epuizează rapid iar în urma turneelor efectuate peste hotare, despre școala muzicală românească se vorbește cu și mai mare respect și admirație. Dar talentul, drăgălășenia și bucuria de a cînta a copiilor din cor nu sînt de ajuns pentru realizarea unor astfel de performanțe. Lor li se adaugă știința, dragostea, răbdarea și perseverența dirijorului, acest „suflet" al formației, „suflet" care — pentru Corul Radiotelevizîunii Române — poartă astăzi numele Eugeniei Văcărescu Necula. Fină muziciană, om de suflet și talent, Eugenia Văcărescu Necula și-a dedicat întreaga carieră copiilor din corul său. Eugenia Văcărescu Necula continuă munca celor patru dirijori ce au condus în cei 40 de ani Corul Radiotelevizîunii Române: Ion Vănica, Elena Vicică, Theodor Cărțiș, Nicolae Vicleanu. La activitatea, propriu-zisă a corului mare, Eugenia Văcărescu Necula a mai adăugat și realizările unei corale de fete și munca la o grupă de începători alcătuită din copii de la 6 la 10 ani, grupă din care se vor alege, în timp, viitorii membri ai corului de concert, grupă — accentuăm cu umor cuvîntul — ce cuprinde... 140 de membri. Eugenia Văcărescu Necula lucrează deci cu aproape 250 de

Scanned with OKEN Scanner

copii și realizează cu ei adevărate minuni. Căci cu sonoritățile pe care le-am ascultat în madrigalele de Baltasare Donati, Adam Gumpelzheimer sau Thomas Morley se poate mîndri, oricînd, un cor de profesioniști. Aceeași observație pentru acuratețea intonației, corectitudinea stilistică și pentru partiturile semnate de Haydn, Mozart sau Schubert. Atenta finisare a detaliilor, rotundul contururilor melodice și migăloasa lucrătură a vocilor ce se vor uni într-un edificiu sonor perfect echilibrat permit accesul la reușita interpretării unor pagini ca cele semnate de Petr Eben, Hristo Nedealcov, Oleg Hromușin, Dan Voiculescu, Felicia Donceanu sau Sigismund Toduță. Cu cîtă dragoste cîntă copiii din Corul Radioteleviziunii Române cîntecele intim legate de viața lor, implicit de viața tuturor copiilor lumii, am remarcat ascultînd creațiile compozitorilor Radu Paladi, Laurențiu Profeta, Vasile Timiș, Marin Constantin, Doru Popovici, Mihai Moldovan, Alexandru Pașcanu, Anton Dogaru... Da, un concert cu adevărat extraordinar, nu numai prin adînca semnificație a unei date cît, mai cu seamă, prin impecabilul realizării artistice (să nu uităm pe soliștii Gabriela Zaharia, Roxana Stîngaciu, Yvonne Ghiță, Diana Rusei, membri ai corului cărora cu dragoste și bucurie li s-a alăturat și marele muzician și artist care este tenorul Valentin Teodorian. La pian, colaboratoarea de excepție a formației, Marta Joja. Și-au mai dat concursul instrumeniștii Nicolae Licaret, Matei Alexandru și Rodica Oancea).

Cristina SÂRBU

Grupul de muzică nouă „Traiect"

Promovînd constant în programele sale muzica contemporană, în toată diversitatea și complexitatea sa estetică, grupul de muzică nouă „Traiect", creat și condus de compozitorul Sorin Lerescu, a prezentat în sala „Studio" a Filarmonicii „George Enescu" un nou concert de prime audiții.

Programul concertului din 21 mai, cuprinzînd lucrări de Liviu Ionescu, Fred Popovici, Dieter Schnebel, Sorin Lerescu și Tiberiu Olah, s-a dorit a fi o incursiune în actualitatea creației muzicale contemporane, aducînd în prim-planul atenției publicului cîteva opus-uri semnificative în acest sens.

Rezonanțe pastorale III de Liviu Ionescu s-a conturat drept o lucrare de factură neoromantică, cu dese interferențe ale melosului popular românesc. Păstrînd spiritul tradițional al fiecăreia dintre cele trei părți constitutive (prima individualizînd timbrurile instrumentale ale viorii, flautului, clarinetului, violoncelului, pe fundalul acompaniator al pianului; cea de a doua debutînd cu o cantilenă a violoncelului, preluată și amplificată de restul ansamblului; finalul viguros, dansant în atmosfera rondo-ului clasic, făcînd loc și elementului de virtuozitate) lucrarea a degajat luminozitate, seninătate.

După opusurile subscrise ciclului *Introducere în anatomia sunetului*, compozitorul Fred Popovici și-a încadrat partitura *„Pentru Traiect"* într-o nouă clasă de compoziție, denumită *Tremurul unui sunet* (și care își propune explorarea realității sonore prin anumite spectre de inarmonice). Autorul — la curent cu rezultatele de ultimă oră obținute pe plan mondial în domeniul sondării resurselor sonore a marcat traseul recentei piese pe baza ideii de trecere de la o zonă de zgomot, tranzitorie, către captarea unei zone stabile a cărei fundamentală virtuală era nota „mi" (41,25 Hz) — coarda liberă a contrabasului. Propunînd interpreților și publicului parcurgerea unui spațiu sonor departajat prin simularea sunetului de clopot, zona filtrelor a modulațiilor de frecvență, prin zona spectrelor, ce cristalizează sunetul final, Fred Popovici s-a redenumit prin lucrarea *„Pentru Traiect"* drept adeptul avangardismului prospectiv.

Programul a continuat cu două lucrări ale compozitorului vestgerman Dieter Schnebel. Muzicianul a aderat la începutul carierei la sfera preocupărilor legate de serialism, luînd apoi contact cu muzica așa numit „negativă" (ce pune sub semnul întrebării însăși muzica europeană, cochetează cu efecte sonore duse la extrem etc.) și îndreptîndu-se în cele din urmă spre reluarea critică, spre comentarea din perspectivă actuală a marii, tradiționalei muzici.

În această ultimă etapă de creație s-au înscris și opusurile interpretate de „Traiect". *Cvintetul cu pian* — o replică la genul frecventat de clasici — a substituit în formula instrumentală; cea de-a II-a vioară cu clarinetul. Pornind de la un „prefabricat" sonor, un fond neutru cvasitonal, autorul „preludiază" succesiv, amintind de maniera unui Chopin, Brahms, Schubert etc. Impresia dorită: o introspecție prin care memoria muzicianului contemporan își manifestă obsesia față de moștenirea patrimoniului artistic universal. Cealaltă lucrare semnată de Schnebel, intitulată *„Pan"* și dedicată flautului, apelează la estetica (foarte la modă cu 10—15 ani în urmă) a modulelor, situîndu-se în sfera „operelor deschise". În sensul că interpretului i-au fost puse la dispoziție seturi de înălțimi, de durate, de sugestii etc., lăsîndu-i-se liberă alegerea combinării, a succesiunii lor. Interesante ca idei teoretice (mai ales *Cvintetul*), cele două partituri ne-au convins însă mai puțin sub aspectul concretizării muzicale, pe care am găsit-o totuși, aici, lipsită de „poantă".

Prin lucrarea sa *Solo-Multipli* — pentru instrumente soliste sau combinarea lor diferită (varianta pentru contrabas, trombon și percuție) Sorin Lerescu se înscrie într-o estetică de actualitate, anvizajînd realizarea unui corpus sonor în care elementele componente se pot asambla după anumite criterii de structură și sens, muzicile astfel reunite însemnînd, cu fiecare nouă interpretare, un demers reînnoit și original. Fiecare dintre piesele solo care alcătuiesc această compoziție, deschisă ca formă și implicit ca valoare semantică, propune o evoluție de tipul: sunet nedeterminat — cvasideterminat — determinat, cu revenire la primul element al relației. Modul însă, în care fiecare piesă în parte individualizează acest raport generator constituie de fapt elementul de valoare al lucrării semnate de Sorin Lerescu.

Sonata pentru contrabas și bandă magnetică, purtînd pecetea de măiestrie a compozitorului Tiberiu Olah, a însemnat punctul culminant al concertului. Logica fără cusur a discursului „in live" al contrabasului, căruia i s-a suprapus evoluția benzii magnetice, rafinamentul planurilor timbrale și diamice, sentimentul de sistem perfect construit, căruia cu greu i se poate desprinde un element, iată calitățile indubitabile ale noii partituri a maestrului Olah. Acestei muzici deosebite i-a dat o interpretare pe măsură contrabasistul de talie internațională care este Ovidiu Bădilă.

Aportul celorlalți membri ai Grupului „Traiect", Leontin Boanță — clarinet, Inna Oncescu — pian, Silvia Semeniuc — violoncel, Grete Tartler — violă, Denisa Răgălie — percuție, Gabriel Tăpligă — flaut, Adam Seminiceanu — fagot, a fost determinant în realizarea fiecărei partituri în parte.

Distinsă și pertinentă prezentarea semnată de Fred Popovici.

Laura MANOLACHE

Concertul clasei de compoziție Ștefan Niculescu

Frumoasele inițiative ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu" de a organiza manifestări ale claselor de compoziție — adevărate regaluri ale tinerei efervescențe creatoare și minunate prilejuri de punere în contact cu cele mai noi, și deloc negli-

Scanned with OKEN Scanner

jabile, căutări ale laboratoarelor de creație purtînd amprenta pedagogică inconfundabilă a unor maeștri ai școlii de compoziție bucureștene precum Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Dan Constantinescu, Myriam Marbe etc. —, s-au îmbogățit, la 20 mai, prin Concertul clasei de compoziție a conf. univ. Ștefan Niculescu.

Prezentînd un interesant și variat program cameral, cei trei discipoli ai maestrului Ștefan Niculescu — Dan Dediu (anul I), Adrian Nichiteanu și George Balint (anul IV) —, s-au conturat ca tot atîtea personalități distincte, inspirate și modelate cu o rigoare demnă de tutelajul profesorului lor.

După prezentarea plină de sentiment și culoare a tinerei muzicologe Anca Romeci — o preferată a concertelor claselor de compoziție din cadrul Conservatorului bucureștean — am luat pentru început cunoștință de preocupările creatoare ale foarte tînărului Dan Dediu, aflat, probabil, la primul impact cu publicul avizat, deși nu prea numeros, al sălii de concerte a Conservatorului. Cele *Cinci piese pentru pian*, interpretate de autor cu multă dezinvoltură și pe suportul unei remarcabile virtuozități instrumentale, ne-au dezvăluit o gîndire canalizată spre structuri netradiționale, sondînd cu temeritate, dar nu întotdeauna cu o logică impecabilă, perimetrul muzicii experimentale, cu vagi trimiteri spre teatrul instrumental (mai ales prin prelungirea gestică a unor intenții muzicale, în finalul ciclului). Pornind de la ideea modelării sonore a unui timp pulsatoriu, surprins printr-o tehnică graduală, în virtutea căreia succesivele dilatări și contractări sonore ne apar ca veritabile momente de culoare și caracter (prin investirea fiecărui stadiu pulsatoriu cu un element timbral neutru reprezentat de clopoțel, maracas, fluier), cele *Cinci preludii pentru pian* au o configurație unitară (datorită, probabil în mare măsură, intuiției muzicale). Ele sugerează o gîndire, care, în ciuda evidentei tentații spre originalitate (înțeleasă, în această etapă incipientă de asimilare a meșteșugului componistic, ca o necesitate de situare la zi cu ultimele descoperiri ale muzicii experimentale) propune configurații sonore viabile, înfiorate de „vizionarismul" unei vîrste. Cea de a doua lucrare prezentată de Dan Dediu, sugestiv intitulată *„Arii latine" pentru tenor și pian*, ne-a dezvăluit o altă fațetă a strategiei tînărului compozitor, vizînd de această dată noi sonorități vocale și noi modalități de investire semantică a sonorităților unor limbi literare, latine desigur. Pe lîngă tendința experimentală, din nou în vigoare, ce ne amintește de foarte apreciata lucrare *Noapte de mai* a compozitorului Alexandru Petrescu — prezent în cadrul acestui concert în calitate de tenor cultivat, cu o surprinzătoare tehnică vocală și cu virtuți de autodidact — am remarcat o mult mai mare claritate a devenirii sonore, un simț rafinat al rostirii poetice (de la Giordano Bruno la Nichita Stănescu).

Cu mult mai așezate în apele cristaline ale unei sinteze — chiar dacă timpurii, ne-au apărut rezultatele celorlalți doi protagoniști ai concertului — Adrian Nichiteanu și George Balint. În cazul *Cvartetului* de Adrian Nichiteanu (o realizare din anul III a tînărului compozitor) am observat același efort de consolidare a setului său de mijloace componistice sub miza organicului și a armoniosului, chiar dacă suportul programatic al lucrării sale frizează absurdul. Dacă în cele *Cinci preludii pentru pian* elaborate în primul an de studiu, după același scenariu apocaliptic, întîlneam o soluționare optimistă a problematicii ce gravitează în jurul omului contemporan și a confruntării sale cu spectrul unui război devastator, în *Cvartetul de coarde* dezintegrarea este irevocabilă.

Pare că nu mai există scăpare cînd forța oarbă se dezlănțuie într-o impresionantă și riguroasă țesătură de fugă ce amintește de strategia bartokiană din *Muzica pentru orchestră de coarde, celestă și percuție* (este vorba despre epuizarea materialului cromatic prin intrări din cvintă în cvintă). Mai ales cînd după clusterul exploziv al pianului de la sfîrșitul părții a II-a urmează un „Tablou al Hiroșimei după dezastru" — o ultimă parte ce spulberă orice urmă de coeziune a substanței sonore. Trebuie să subliniem că pe lîngă problematica, susceptibilă de a fi controversată, impusă de scenariul său programatic, *Cvartetul de coarde „Vox Pacis"* — pe care l-am audiat cu deosebită satisfacție în interpretarea unei tinere formații alcătuite din Luminița Burcă, Monica Costea, Bordei Constantin și Emanuel Pecingină —, dezvăluie un talent muzical viguros, dublat de o vocație analitică și constructivă ce poartă cu siguranță girul călăuzitor al prestigiosului pedagog și muzician Ștefan Niculescu.

Definind ultima perioadă componistică a tînărului George Balint, *Cvartetul de coarde* și în special *Septetul pentru clarinet „Povestea unei aripi"* (ambele incluse în programul acestui concert) denotă o măiestrie timpurie, în care regăsim deopotrivă siguranța constructivă și gîndirea originală, de splendidă proiecție filozofică — în cazul *Septetului.*

Mai întîi *Cvartetul de coarde* — interpretat cu aplomb de o formație alcătuită din Bogdan Bobocea, Valentin Năstase, Theodor Coman și Radu Naghi —, ne-a impresionat prin concizia sa formală pusă în slujba unei exprtsii esențializate, în cadrul unei forme voit dezarticulate la nivelul întregii lucrări. Adevărata revelație a fost însă *„Septetul „Povestea unei aripi"* — tălmăcit cu multă expresivitate, (cu sprijinul înregistrării pe bandă) de clarinetistul Dan Avramovici —, o deosebit de plastică viziune asupra nașterii și devenirii unei forme sonore. Această aventură formală, gradată pe parcursul a șapte secțiuni distincte, sculptează dintr-un material spectral (parțiale ale șirului armonicelor naturale) uluitoarele ipostaze temporale ale unei entități, văzută din perspectivă acumulativă, structurativă și destructurativă, obținută din fazări și defazări precum și din alte interesante deveniri tematice. Pe parcursul celor șapte părți — intitulate simbolic, sub aspectul corespondenței formale — *Strigătul; Somnul; Trezirea; Viziunea; Zămislirea; Cîntecul* — esențială este organizarea temporală, prilejuind un impresionant joc de premoniții și ecouri, astfel încît întîlnirea cu sinele ca stare de grație este redată printr-un unison general pasager la sfîrșitul lucrării.

Revenind asupra satisfacțiilor globale oferite de concertul clasei de compoziție a conf. univ. Ștefan Niculescu, ne gîndim mai întîi la superba dăruire pedagogică ce se simte, discret dar eficient, în umbra fiecăruia dintre discipoli, la minunatul climat de modelare profesională și implicit spirituală oferit de Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, și nu în ultimul rînd, la vigoarea creatoare și intelectuală a unor tineri despre care, cu siguranță, se vor mai spune, în continuare, foarte multe lucruri bune.

I.P.U.

Vocația universală a folclorului românesc (XXI)

Sala Studio a Ateneului Român, luni, 16 iunie ora 17,30. O nouă seară muzicală, cea de a unsprezecea, din ciclul „Vocația universală a folclorului românesc". Viorel Cosma, ca de fiecare dată, supune atenției publicului pagini inedite inspi-

Scanned with OKEN Scanner

rate din fantastica bogăție ritmico-melodică a folclorului nostru, pagini semnate de nume de compozitori aparținînd celor mai diverse zone cultural-geografice, în majoritatea cazurilor, prezentate în primă audiție românească. Programul a început cu *Rapsodia Română nr. 4 pentru pian* de Zdeneck Lubicz Skihovski interpretată de Ilinca Dumitrescu. Născut la Lublin în 1845, polonezul Zdeneck Lubicz Skihovski devine în 1885 cetățean român. Muzician complex, pianist concertist și compozitor, pedagog de aleasă reputație (i-au fost elevi Constanța Erbiceanu și Ersilia Roșca), Zdtneck Luicz Skihovski și-a apropiat cu dragoste folclorul românesc, de sub pana sa inspirată ieșind nu mai puțin de șase *Rapsodii române* pentru pian precum și balada lirico-dramatică *Vîrful cu dor*.

Rapsodia Română nr. 4 a fost tipărită în 1895, dedicată fiind celebrului pianist Francis Planté. Compozitorul se dovedește în aceste pagini un foarte bun cunoscător al melodicii și ritmului popular românesc, al scriiturii modale. Lucrarea oscilează între baladă și joc, scriitura pianistică solicitînd resursele de velocitate ale interpreților.

Cesar Bresgen (Austria), compozitor contemporan, cunoscut deja publicului românesc, figurează în programul serii pe care o comentăm cu două lucrări în primă audiție: *Cinci cîntece românești pentru voce și chitară* (interpreți — Ruxandra Donose și Vasile Coltea) tipărite la Frankfurt pe Main în 1970 și *Cvinteto Borromeo* pentru vioară, clarinet, oboi, trombon și pian (George Dima, Aurelian-Octav Popa, Eugen Glăvan, Florin Pane și Iosif Ion Prunner) scris în 1957 dar revăzut în 1980. Cele *Cinci cîntece* (Foaie verde, foi de nuc, Foaie verde viorea, Suflă vîntul cînepa, Împărate, împărate, pune pace nu te bate și Taci mireasă, nu mai plînge) sînt de factură aproapte clasică, în maniera lui Tiberiu Brediceanu sau Eugen Monția. Linia melodică apelează des la citatul folcloric. Autorul se dovedește un adevărat virtuoz în armonizarea modală ca și în varierea materialului muzical ce-i stă în față. Aceste observații vizează în egală măsură și *Cvintetul Borromeo*.

Hora pentru vioară și pian scrisă de compozitorul și dirijorul Marc Lavry (Israel 1903—1967) nu este singura sa piesă inspirată de folclorul românesc. Muzicianul mai semnează și o *Horă tristă pentru orchestră simfonică* concepută pe linia melodică a unui bocet. *Hora pentru vioară și pian* (George Dima, Iosif Ion Prunner) este o piesă de efect, de virtuozitate, cu contururi strălucitoare, de joc și cu pregnante măsuri sincopate.

Cele *Două cîntece românești pentru voce și pian* de Sarközy Istvan (n. 1920) și datate 1949 sînt, în formula inițială, scrise pentru voce cu acompaniament de orchestră. De două ori laureat al Premiului *Erkel*, profesor la Conservatorul din Budapesta, Sarközy Istvan a ales pentru aceste cîntece două melodii românești, *Pe dealu cu siminicu* (un „doinind" pe o melodie culeasă de Béla Bartók) și *Foaie verde iarbă creață* (pe o linie melodică veselă dictată de un rapsod popular necunoscut, căreia i s-a adaptat un text). Partiturile sînt măiestrit concepute cu turnuri de frază și armonizări modale de certă filiație românească. (Au interpretat Ilinca Dumitrescu, David Ohanesian).

Și numele lui Franz Koringer este deja cunoscut publicului bucureștean. De astă dată compozitorul austriac (n. 1921) se prezintă cu o *Sonată pentru violoncel și pian* (Ioana Ostafi, Iosif Ion Prunner). Fără a fi declarat „românească" lucrarea face trimitere directă la creația noastră populară. Autorul este un bun cunoscător al melodiilor populare românești, lista sa de opusuri mai cuprinzînd două lucrări ce-și trag seva din colecția de cîntece *Pe deal la Teleormănel*. *Sonata pentru violoncel și pian* este o lucrare „cuminte" în formula tradițională a părților repede-lent—repede, cu o parte mediană tip parlando-rubato încadrată de pagini bine ritmate, în măsuri alternative.

Dansurile populare românești pentru pian la patru mîini (Florina Cozighian, Liliana Rădulescu) întregesc această seară de recital cu partea lor secundă (prima serie de *Dansuri* au putut fi deja ascultate în același cadru și în aceeași interpretare). Orchestrate de Kodaly, aceste *Dansuri* scrise într-o manieră lejeră, ușor accesibilă, de efect, cunosc o largă circulație în lumea întreagă. Autorul lor, Chovan Kalman (1852—1924), fost profesor de pian și compoziție la conservatorul din Budapesta, și-a asigurat deci, și prin aceste piese, declarat „românești", o mare popularitate.

Ultima lucrare din program semnată de scoțianul Jeremy S. Randalls este un *Trio pentru suflători de alamă* datat 1982 (Cristian Diaconescu, Remus Cozma, Radu Guți). Muzica românească, patosul și ritmica melodiilor l-au cucerit pe compozitorul scoțian, care se regăsește cu plăcere în fluidul sonor ce-i amintește de creația populară din țara sa. Acest trio pentru trompetă, corn și trombon prelucrează în cele trei părți ale sale o temă bihoreană (I), melodia Foaie verde lămîiță (II) și o melodie populară românească de largă circulație (III). Mai spunem că această partitură a fost concepută la cererea conf. univ. Tiberiu Bodor de la conservatorul „Gh. Dima" din Cluj-Napoca unde a și avut loc, la 5 aprilie 1982, prezentarea ei în primă audiție absolută.

C. Ș.

„Vîrste ale muzicii"

Un nou ciclu, intitulat „Vîrste ale muzicii", a debutat la Filarmonica „George Enescu" (sala Studio, în 19 aprilie), inițiat și susținut de violonistul Ioan Marius Lăcraru, acompaniat la pian de Daniela Crăciun. Ideea directoare a acestui interesant periplu muzical este aceea a alăturării unor lucrări nu atît aparținînd unor perioade diferite cît reprezentative pentru perioadele și stilurile respective.

Astfel *Sonata op. 1 nr. 4 în sol major* pentru vioară și pian de G. Tartini, *Sonata op. 5 nr. 1 în re major* pentru vioară și pian de A. Corelli și *„Veni in hortum meum soror mea"* de V. Bakfark pot fi considerate drept reprezentative pentru acea perioadă a culturii muzicale căreia îi asociem, în linii foarte generale, ideea stilistică de baroc muzical, în timp ce lucrările din partea a doua apar ca fiind reprezentative pentru contemporaneitate. Interesant este faptul că și despre contemporaneitatea imediată se poate vorbi în aceeași termeni „suprastilistici", trimițînd la conceptul de baroc muzical. Alăturînd deci lucrările prezentate după asemenea criterii, violonistul Ioan Marius Lăcraru face dovada nu numai a unei excelente pregătiri de instrumentist, pe care marea majoritate a cronicilor pe marginea numeroaselor sale concerte i-o subliniază, ci și a unui orizont intelectual larg, probat, iată, printr-o extrem de interesantă structură de program (însoțită, de asemenea, interesant, de comentariul alert al compozitorului și muzicologului Fred Popovici).

În partea a doua a concertului, Ioan Marius Lăcraru a interpretat *„Tremurul unui sunet"* din ciclul *Introducere în anatomia sunetului* de Fred Popovici, *Sequenza VIII* pentru vioară solo de Luciano Berio și *Echos II* pentru vioară și sintetizor de Ștefan Niculescu; sînt acestea titluri venind limpede în sprijinul afirmației anterioare. Dacă lucrarea maestrului Ștefan Niculescu, frecvent cîntată, a dat naștere la numeroase aprecieri teoretice și de valoare (așa că nu mai insistăm asupra ei), piesa lui Fred Popovici merită un scurt „răgaz" aici întrucît e vorba de primii pași ai unei noi viziuni, largi, generale, constituindu-se deja într-o veritabilă nouă școală componistică, asupra modului contemporan de a înțelege muzica. În linii mari, ciclul respectiv își pune problema realizării unor largi sintagme avînd acea unitate pe care sistemul, regizînd acest tip de gîndire muzicală, i-o oferă; meritul rezidă în anularea interesantă a „divorțului" între paradigmă și sintagmă (nu putem insista aici),

Scanned with OKEN Scanner

rezultatele artistice fiind, de asemenea, promițătoare. Lucrarea lui Luciano Berio ilustrează cel mai bine ideea de baroc asupra căreia ne-am pronunțat anterior; o scriitură densă, cu multe pretenții de virtuozitate, o concepție unde simetria este bine „camuflată" — acestea ar fi datele pe care ne sprijinim ferm aici.

Viorel CREȚU

Recital de sonate Violeta Cîrstea — Carmen Mihalache

Apariția unui tînăr talentat pe scena vieții muzicale se cuvine semnalată cu cuvinte de încurajare și satisfacție. O astfel de apariție a fost recitalul de sonate al violonistei Violeta Cîrstea, întovărășită la pian de Carmen Mihalache (31 mai 1986). Un program substanțial a întrunit patru dintre cele mai reprezentative și dificile sonate ale repertoriului, de la Leclair la Enescu..

Suplețea stilistică, inteligența cu care trece de la un stil la altul, mobilitatea expresiei, elocvența rostirii conferă cîntului acestei violoniste o putere de comunicare, o încărcătură vitală care constituie datul esențial al unui talent autentic. Sunetul viorii are o calitate caldă, mătăsoasă și chiar dacă pe alocuri vibratoul este prea pasional — mă refer în special la Sonata de Beethoven — în Enescu și Franck el s-a acordat cu sensurile partiturii.

Prima parte a recitalului a demonstrat rigoare, cultură a stilului și capacitatea violonistei de a se adapta unor universuri sonore către care, temperamental, pare mai puțin înclinată. Sobrietate, concentrare, echilibrul construcției dar încălzite de un freamăt poetic, sînt țelurile către care a tins interpretarea *Sonatei în re major „Tambourin"* de Leclair, dar mai ales a *Sonatei în fa major op. 24 „a primăverii"* de Beethoven.

Este foarte lăudabilă ideea de a aborda *Sonata „Torso" în la minor* de George Enescu, lucrare dificilă, de mare frumusețe, dar prea puțin cîntată; tonul general rapsodic, improvizatoric, ce anunță *Sonata a III-a* ca și gestul muzical romantic și-au găsit întruchiparea în maniera temperamentală, plină de elan a interpretării, conjugată însă cu o cenzură strictă a excesului de subiectivitate.

Sonata în la major de César Franck în viziunea Violetei Cîrstea nu ne-a oferit acea expresie extatică, de meditație filozofică, acel „ecou de coral" despre care vorbea Wilhelm Berger; ea a sunat ca o nestăvilită aspirație romantică, o confesiune plină de căldură, de entuziasm juvenil.

Colaborarea cu pianista Carmen Mihalache a creat interpretei un cadru privilegiat. Promptă, flexibilă, atentă la nuanțe, Carmen Mihalache a fost o parteneră de calitate. Iată un cuplu de sonate care se poate stabiliza cu folos pentru evoluția ambelor muziciene, ca și pentru viața de concert.

Elena ZOTTOVICEANU

Recitalul sopranei Bianca Manoleanu

În seara zilei de 17 iunie 1986 a avut loc în sala de concerte a Muzeului de artă al R.S.R. un concert de lieduri susținut cu expresivitate, stil și dicție de tînăra soprană Bianca L. Manoleanu (specializată la școala de cînt a distinsei Emilia Petrescu) care susține o activitate concertistică bogată în toată țara, avînd un repertoriu variat, posedînd o inteligență a frazării ieșită din comun. Programul a cuprins *Metamorfozele cerului* partea a II-a de Nicolae Coman, un ciclu de 9 lieduri de Brahms și *Iluminații* de Britten — 10 lieduri, un program foarte greu — un tur de forță și rezistență la care și-au dat concursul cu brio clarinetistul Valeriu Bărbuceanu și pianistul Remus Manoleanu.

Am stat de vorbă cîteva minute, după concert, cu Nicolae Coman — compozitorul ciclului de lieduri *Metamorfozele cerului* pe versuri de G. Ungaretti. Am aflat că partea I a fost scrisă în 1970, partea a II-a în 1975. Întreg ciclul a fost interpretat de Steliana Calos în premieră absolută, înregistrarea pe disc a avut loc în 1978 cu soprana Virginia Manu.

Titlul *Metamorfozele cerului* a fost dat de compozitor, și acesta a ales ca interpretă pentru „puritatea vocii" pe soprana Bianca L. Manoleanu în concertul din seara de 17 iunie a.c. Iar la întrebarea — de ce Ungaretti și nu alt poet? — mi-a răspuns că poemele perfecte privind atît amurgul, noaptea, zorile și ziua, l-au inspirat pentru a reda culorile timpului într-o incantație a sărbătoririi vieții și iubirii. Compozitorul a scris, reușind prin efecte vocale să dea acea minunată „tăcere înstelată", noaptea frumoasă „să rămînă tulburătoare chiar după o ploaie de meteoriți", versul liber rămînînd sublim în „flacăra rozei", culminînd în „zori" cu iluminarea de „imensitate" cum scrie în partitură, dar după o altă traducere mai bună versul sună așa: „Dimineață / Mă iluminez de nemărginituri".

Principal este că Nicolae Coman a scris liedurile pornind de la versurile unui mare poet, neamputîndu-i frumusețea, a „făcut muzică" și nu ilustrație muzicală la vers, încheind ciclul cu o „vocaliză pierdută" pe care soprana Bianca L. Manoleanu a executat-o cu măiestrie de instrument vocal.

Vasile SPERANȚA

Silvia Simionescu

Vineri, 4 aprilie, a avut loc în Sala Studio a Ateneului Român recitalul tinerei violoniste Silvia Simionescu. Manifestarea s-a înscris în ciclul de recitaluri vocal-instrumentale „Laureați ai concursurilor internaționale" și ridică, dintru început, ștacheta calității dincolo de media obișnuită. Deținătoare a premiului al II-lea la Concursul internațional de vioară de la Kocian (Cehoslovacia), Silvia Simionescu, elevă în clasa a XI-a la Liceul de artă „G. Enescu" din București — clasa prof. Mircea Constantinescu — se află la cel de al doilea recital al său. De astă dată violonista a oferit publicului un program dificil ce a inclus *Sonata în la major* pentru vioară și pian de Vivaldi, *Sonata nr. 7 în do minar* pentru vioară și pian de Beethoven, *Sonata op. 6 nr. 2 în fa minor* pentru pian și vioară de Enescu și *Sonata în la major* pentru vioară și pian de Franck, secondată fiind la pian de prof. Marina Dragomirescu.

Talent, pasiune, muncă—iată cele trei date ce au concurat, în mod egal la reușită. Silvia Simionescu, depășind dificultățile tehnice ale partiturilor, cîntă cu plăcere, cu dăruire. Tonul este, în general, frumos, arcușul suplu, ținuta degajată, intonația curată. Repertoriul abordat depășește cu mult nivelul programei analitice școlare. Execuția este corectă, fraza, cu unele excepții, bine condusă, nuanțele ar putea fi mai diversificate iar tensiunile mai atent gradate. Căci, lăsîndu-se furată de temperamentul și patosul cu care se apleacă asupra instrumentului, Silvia Simionescu trece uneori prea ușor peste particularitățile de stil ale fiecărei partituri, atrasă fiind de sonoritățile ample, puternice și concentrată asupra tehnicii. Aici trebuie, credem, insistat, asupra laturii de „știință" a interpretării muzicale, la finisarea formală și expresivă. Talentul, muzicalitatea și sensibilitatea violonistei se vor valida astfel plenar.

C. S.

Recital de sonate Mălina Dandara — Cristian Vais

Afișele stagiunii concertistice și camerale din capitală și, deopotrivă, din marile centre de cultură ale țării, semnalează, tot mai des, prezența pe podium a unor tinere talente care, în ciuda vîrstei adolescentine, se impun cu pregnanță ca personalități muzicale distincte, al căror drum spre afirmare se conturează deja în sfera certitudinii artistice.

Violonista Mălina Dandara și-a creat, se pare, un „statut" aparte, prin multiplele sale apariții în recitaluri și concerte simfonice — acestea din urmă sub baghete de prestigiu —, prin înregistrările realizate în studiourile RTV, dar și prin diversitatea repertorială care vizează performanța.

Pornind de la aceste repere caracteristice ale activității sale muzicale, putem vorbi, credem, despre tînăra violonistă la dimensiunile unui artist profesionist, care urmărește conștient o anume idee, o anume structurare a fiecărei interpretări date lucrării abordate. Un artist profesionist care, să nu uităm, are doar 16 ani... De ce această subliniere?! Pentru că cel ce o ascultă și îi analizează interpretarea nu poate și nu trebuie să facă abstracție de cele două coordonate fundamentale în aprecierile pe care le formulează.

Recitalul susținut de Mălina Dandara sîmbătă 24 mai 1986 la Sala Studio a Ateneului Român a fost edificator în acest sens — un repertoriu ambițios, situat exclusiv în genul sonatei, dar cu o varietate stilistică ce sporea, ab initio, gradul de dificultate al programului ales.

Dacă *Sonata în sol major* de Leclair a fost gîndită în sonorități mate, extrem de sobre, sugerînd un colorit alb-negru, *Sonatina op. 2* de Dinu Lipatti a adus o anume puritate în ton și atmosferă, pentru ca, în *Sonata a II-a „Obsession"* pentru vioară solo de E. Ysaye, violonista să releve, pe lîngă o tehnică foarte bine stăpînită, noi valențe interpretative în derularea caleidoscopică a stărilor sufletești sugerate chiar în titlul celor patru părți, pornind de la „Malinconia" — poco lento, pentru a ajunge, în final, la Allegro furioso. În *Sonata nr. 1 în la minor op. 105* de Schumann și în *Sonata în si bemol KV 378* de Mozart, care au figurat în cea de a doua parte a programului, Mălina Dandara a urmărit, vizibil, ideea introspecției, a eleganței și rafinamentului sonor, încercînd, astfel, realizarea unui contrast cu lucrările precedente.

O „surpriză" plăcută ne-a rezervat piesa oferită ca bis — *Nocturne* de George Crumb — lucrare de o factură cu totul aparte în ansamblul general al serii, foarte interesantă prin coloritul și tehnica instrumentală abordată — o lucrare care a încheiat cu strălucire o evoluție situată la parametrii unei exigențe maxime în planul acurateței tehnice, a tonului frumos și rotund, bogat și penetrant, al seriozității și siguranței de care a dat dovadă tînăra Mălina Dandara.

Timpul și munca perseverentă vor aduce, sîntem siguri, acel plus de sensibilitate și diversitate a paletei coloristice pe care, execuția predilect în forță încă nu le permite.

Partenerul Mălinei Dandara a fost, în acea seară, Cristian Vais, care s-a dovedit a fi un pianist cu o tehnică sigură, în ciuda unor mici scăpări, un pianist care a urmărit cu conștiinciozitate instrumentul solist, lăsîndu-i astfel libertatea de mișcare în prim plan.

Anca FLOREA

Tineri pianiști la Studioul Ateneului

Profesoara Camelia Pavlenco și-a prezentat o parte dintre elevii clasei sale de la Liceul de artă „George Enescu" într-un recital la Studioul Ateneului (marți 17 iunie), inițiativă edificatoare pentru nivelul interpretativ actual al școlii noastre pianistice.

Ceea ce am putut constata în primul rînd a fost forma tehnică, și artistică chiar, mult mai ridicată decît ne-am fi așteptat. Rezultatele bune apar mai repede decît eram noi obișnuiți, cei din generația mătură: performanța se obține în muzică, ca și în sport, la vîrsta la care altădată se făceau primii pași. Iat-o de pildă, pe Irina Constantinescu din clasa I.: deabia ajunge la pian — au fost adăugate cîteva partituri pentru a o înălța — dar cînd începe să cînte ne surprinde forța cu care atacă clapele. Diferențiază limpede, cel puțin ca intenție, *Cîntecul vagabondului* de un *Dans slovac* sau o *Glumă* dintr-o mică suită de Bartók. Este în clasa I doar, cum am spus, și a obținut deja două premii — unul la „Cîntarea României" și altul la „Lira de aur".

Karla Haltenwanger a executat cu acuratețe tehnică și cu intenții interpretative bine însușite și redate, un program dificil — Claude Daquin, Bartók, Kabalevski, Liviu Comes, J. Răducanu. O fetiță încă în clasa a III-a,

Ana Maria Iliuț, din clasa a V-a, a făcut trecerea la grupa celor avansați: avea deja alura unei pianiste cu experiență și o mai conștientă stăpînire de sine. În *Bolero op. 19* de Chopin tînăra pianistă și-a descoperit un atașament temperamental și stilistic: finețea unor arabescuri, decizia ritmică și sonoră a reluărilor tematice o dovedeau limpede. Remarcăm deasemeni brio-ul cu care a cîntat partea a III-a a *Sonatei* de Olah.

Horia-Sabin Drăgoi, din clasa a VIII-a, vădește o formație pianistică sobră, tensiunea tușeului și a frazării susținînd interesul discursului. Am apreciat cel mai bine această manieră interpretativă în *Sonata în fa major op. 10 nr. 2* de Beethoven, a cărei versiune o detașăm aici ca o realizare plină de promisiuni. În *Balada op. 10 nr. 1* de Brahms sau în partea a doua a *Sonatei* amintite, acea robustețe stăpînită de care vorbeam reiese, prin contrast cu lirismul muzicii, poate chiar mai pregnant.

Cel mai mare în ordinea vîrstei, Cătălin Ene (clasa a X-a) ne-a lăsat impresia unui pianist cu o tehnică dezinvoltă și o reală sensibilitate. El se află acum în etapa în care simte dorința și nevoia unei expresii proprii în cîntat. Încercările de a o găsi se soldează uneori cu game virtuozistice într-o primă parte a *Sonatei op. 2 nr. 2* de Beethoven, dar și cu o arcuire frumos trasată a părții a doua a aceleiași sonate. E ca în timpul schimbării de voce, însă cea pe care se întrevede că o va păstra pare să aibă un timbru armonios și curat.

În *Studiul nr. 6* de Liszt, Cătălin Ene s-a simțit la largul său într-o zonă a virtuozității dozată cu gust, împotriva tuturor tentațiilor.

Talentul pedagogic al profesoarei Camelia Pavlenco, căci și de el este vorba, în egală măsură, în acest izbutit recital de clasă, constă în priceperea de a afla simburele personalității fiecărui elev în parte și a-l lua drept premisă a dezvoltării lor individuale. Știe, de asemenea, să le insufle elevilor săi dorința de a se pregăti cu seriozitate, de a izbîndi pe scenă, trăsătură ce le conferă parcă un aer asemănător unor copii atît de diferiți totuși.

Dan SCURTULESCU

Concurs de interpretare a muzicii românești

Din inițiativa școlilor cu clase de artă din București și cu sprijinul Uniunii compozitorilor, în ziua de 23 iunie a.c. a avut loc un concurs de interpretare pentru elevii acestor școli cu tematica muzica românească.

Scanned with OKEN Scanner

În sala de festivități a școlii generale nr. 201 (cu clase de artă) s-au prezentat peste 50 de mici interpreți, de la preșcolari la elevi de clasa a VII-a, care au interpretat un extrem de variat repertoriu la pian, vioară, cello, instrumente de suflat.

A impresionat marea capacitate de receptare și realizare a pieselor interpretate, semnate de compozitori români : George Enescu, Mihail Jora, Tudor Ciortea, Zeno Vancea, Paul Constantinescu, Vasile Filip, Liviu Comes, Ludovic Feldman, Radu Paladi, Alexandru Pașcanu, Doru Popovici, Sabin Drăgoi, Tiberiu Olah, Dan Buciu, Valentin Petculescu, Paul Rogojină, Cristea Zalu, Doina Rotaru ș.a.

Interpreții au demonstrat cunoaștere și capacitate de susținere a unor variate partituri, multe din titlurile alese făcînd parte din culegerile de piese instrumentale de repertoriu, pe care Uniunea compozitorilor, prin secția didactică, le-a pus la dispoziția copiilor, sub formă de caiete de noi lucrări, anume destinate copiilor-instrumentiști și editate în ultima perioadă.

Cîștigătorii acestei prime ediții — concurs de interpretare de muzică românească — au fost răsplătiți cu diplome precum și cu premii în discuri și tipărituri muzicale oferite de către Uniunea compozitorilor.

Citățm cîteva nume de premiați, cu siguranța și regretul pentru nedrepte omisiuni : Irina Constantinescu, Beatrice Cricoveanu, Adrian Buciu, Karla Haltenwanger, Amelia Bruciocat, Anamaria Iliuț — pian, Mădălina Cioran, Alexandru Tomescu, Carmen Roșu, Adrian Petruțiu, Octavia Buzariu — vioară, Alexandru Dinu clarinet, Alexandru Hanganu — flaut.

Juriul, format din reprezentanți ai Uniunii compozitorilor — secția didactică —, din reprezentanți ai fiecărei școli participante și prezidat de semnatarul acestor rînduri, a fost bucuros să constate o reușită în toate planurile, de la inițiativă și organizare, la calitate artistică și finalizare.

Liviu DANDARA

Zilele muzicii românești — Iași (23 - 30 mai)

Desfășurată sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Iași, în colaborare cu Uniunea compozitorilor din R.S.R., Radioteleviziunea română, Conservatorul „George Enescu", Filarmonica „Moldova", Opera Română din Iași și sub generosul patronaj a numeroase întreprinderi ieșene, cea de a IX-a ediție a „Zilelor muzicii românești" poate fi situată, fără teama de a greși, printre cele mai consistente valoric din cîte s-au succedat periodic la Iași începînd cu anul 1973 — anul inaugural. Cînd fac această afirmație am în vedere, pe de o parte, opțiunile repertoriale (care, implicînd o deosebită bogăție și varietate a substanței muzicale autohtone, au favorizat totodată o largă cuprindere istorico-stilistică), iar pe de altă parte nivelul foarte ridicat (nu arareori de excelență) al interpretării.

După acordurile dens-solemne, de caldă vibrație ale imnului pentru cor, pian și orchestră *Mărire ție, patria mea* de Mihail Jora (pe versuri de Mariana Dumitrescu), concertul vocal-simfonic inaugural a marcat, la modul evenimentului muzical absolut aș spune, o nouă naștere publică, printr-o tălmăcire magnifică, a unei lucrări magnifice — oratoriul *Pe urmele lui Horea* de Sigismund Toduță, făcîndu-ne să simțim pe cei prezenți, parcă mai mult ca oricînd, în ce măsură o creație muzicală care cumulează în alcătuirea sa înaltă măiestrie componistică, semnificații adînci și har autentic poate să înnobileze sufletele, să înflăcăreze inimile, să întărească conștiința apartenenței la un neam și o țară.

După cum se știe, la baza monumentalului edificiu sonor se află un grupaj de versuri populare închegat de compozitor într-un libret sui generis de o pregnantă sugestivitate dramatică, cu certe valențe epice dar înglobînd simultan și subtextul unor sensuri simbolice ce transgresează limitele concretului istoric. Muzica poartă aceste versuri pe valurile sale în secvențe de o mare diversitate și ingeniozitate a soluțiilor componistice, în care forța expresivă se îngemănează cu frumosul sonor de cea mai aleasă substanță, alcătuirea pluripartită neexcluzînd existența unui suflu simfonic unificator, activat pe temeiul unui îndelung încercat și foarte rafinat simț al gradației tensionale.

De la pupitrul ansamblurilor reunite ale orchestrei simfonice a Filarmonicii din Cluj-Napoca, corului acelelași prestigioase instituții, pregătit de Florentin Mihăescu și corului de bărbați al Filarmonicii „Moldova" condus de Ion Pavalache, dirijorul Emil Simon, cu bagheta sa experimentată, fermă și în același timp extrem de sensibilă, a imprimat fluxului sonor o tulburătoare încărcătură emoțională, dincolo de care s-au evidențiat însă cu limpezime toate datele unui riguros profesionalism, vizînd atît temeinica cunoaștere a partiturii cît și finisarea detaliată a execuției. Participarea vocală merită în acest sens o mențiune specială, vocilor corului (de fundamentală importanță în arhitectonica oratoriului) adăugîndu-li-se cele solistice ale basilor Iulian Jurja, Mircea Moisa și tenorului Ion Micu, perfect adecvate ca timbru și valențe expresive specificului muzicii.

Acestui debut cu valoare emblematică și cu profund ecou artistic și spiritual i s-a dat o fastuoasă replică finală prin concertul realizat de orchestra și corul „G. Musicescu" ale Filamonicii ieșene, sub conduceea dirijorului Ion Baciu.

Programul ales a fost destul de încărcat : o lucrare vocal-simfonică *(Flăcări de sînge,* cantată pentru cor, recitator, orgă și orchestră de Dumitru Capoianu pe versuri de Eugen Jebeleanu), două lucrări concertante *(„Cantos" pentru saxofon și orchestră* de Ștefan Niculescu și *Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră* de Anatol Vieru) și o lucrare simfonică *(Simfonia a IV-a* de Pascal Bentoiu). În plus, fiind vorba de muzici foarte diferite ca problematică de limbaj și ca stil de autor, marcate printr-un pronunțat inedit al rezolvărilor componistice și purtînd (cu excepția celei semnate de Anatol Vieru) însemnul primei audiții ieșene, interpreții au avut a se confrunta cu dificultăți deloc neglijabile. Concertul propriu-zis s-a prezentat însă ca un întreg armonios, la aceasta contribuind inspirata eșalonare a lucrărilor, într-o reconfortantă complementaritate, permițînd o receptare profitabilă din toate punctele de vedere, de la cel al asimilării auditive propriu-zise la cel al participării sensoriale și, în ultimă instanță, al adeziunii emoționale. Execuția a fost vie, sugestivă, comunicativă, marcată totodată de acea notă personală pe care are darul de a o imprima dirijorul Ion Baciu în momentele sale de potențată expansivitate interpretativă, fiecare dintre cele patru compoziții fiind modelată cu pregnant relief în specificitatea sa.

Orchestrată colțuros și cu parcimonie, alternînd abrupt recitarea cu rostirea corală masivă, cantata lui Dumitru Capoianu se impune astfel în primul rînd prin forța de impact a mesajului încifrat în textul poetic. Trebuie remarcat în acest sens că, departe de a impieta asupra reușitei interpretative, suplinirea unei participări actoricești profesioniste prin intervenția însuși compozitorului a adus execuției un plus de autenticitate. *„Cantos"* de Ștefan Niculescu se încadrează în catalogul creației acestuia ca Simfonia a III-a concertantă, prezentînd deci o ambivalență de gen. Lucrarea antrenează în desfășurarea sa monolitică o scriitură instrumentală și orchestrală de o deosebită complexitate melodică (prin folosirea de pildă a microtoniilor dar și a unor salturi dificile), armonică, ritmică, coloristică (partitura abundă în detalieri ale

modului de atac sau de nuanțare), fiind ca atare oarecum dificil de cuprins atît interpretativ cît și auditiv la o primă abordare, dar dezvăluindu-și farmecul incontestabil și, aș spune, chiar irezistibil în reluare. Am constatat acest fapt urmărind atît treptata închegare din repetiții cît și forma finală, de concert (încă perfectibilă), atractivitatea acestei muzici datorîndu-se (între altele) apelului la melosul și ethosul bizantin, într-o originală simbioză cu timbrurile bogate și atît de speciale ale familiei de saxofoane, care și-au găsit în saxofonistul francez Daniel Kientzy (una dintre revelațiile acestor „Zile...") un mînuitor fabulos.

Acestei lumi intens colorate, atingînd în unele momente nuanțe paroxistice i-a fost opusă cea mult mai „pașnică", evasi-monocromă a celorlalte două lucrări, înglobînd însă un rafinament deosebit în sfera travaliului componistic de detaliu, pe baza apelului atît la procedee tehnice tradiționale (polifonice de pildă) cît și la neomodalismul sau structuralismul matematic contemporan, evidențiindu-se simultan tendința spre directa comunicativitate. Reacția ascultătorilor nu s-a lăsat așteptată: caldă în cazul *Concertului* lui Anatol Vieru (care i-a avut ca soliști pe violonistul Daniel Podlovschi și pe violoncelistul Alexandru Moroșanu, foarte bine coordonați tehnic și expresiv), a devenit de-a dreptul entuziastă după audierea *Simfoniei a IV-a* de Pascal Bentoiu, interpretarea atingînd în cazul acestei din urmă lucrări maximum de precizie și elocvență.

Între masivele contraforturi ale acestor două concerte vocal-simfonice, suita „Zilelor muzicii românești" a etalat într-o strînsă succesiune numeroase alte momente semnificative, participarea unor formații de talia corului „Madrigal", a cvartetului „Voces", a cvintetului de suflători „Concordia" sau a formației „Musica antiqua" jalonînd tot atîtea repere valorice.

Deși a acoperit spațiul doar al unei jumătăți de recital, „Madrigalul", modelat de dirijorul Marin Constantin cu inepuizabila-i creativitate, a cuprins totuși două direcții repertoriale distincte pe care s-a angajat alternativ, fapt ce a permis interesante și sugestive contraste de stil și expresie, de tehnică, construcție și culoare corală — tot atîtea fațete definitorii pentru profilul de neconfundat al acestui fantastic organism sonor. Astfel, complexe creații contemporane precum poemul *Festum hibernum* de Alexandru Pașcanu (cu atît de caracteristicul amestec de voioșie copilărească, lirism nostalgic, solemnă gravitate, simplitate sau fast sonor, întrețesute în canavaua măiestrit orchestrată a unor rapeluri din bogatul repertoriu al obiceiurilor tradiționale de iarnă), madrigalul supradimensionat *Oglindire* de Irina Odăgescu (cu melodica sa austeră, cu armoniile sale bogat tensionate și densa sa polifonie) sau atît de straniul *Ritual pentru șetea pămîntului* de Myriam Marbe (demonstrînd forța incantatorie a cuvîntului și ritmului) au fost încadrate în horbota de o hieratică transparență și puritate a cîntului bizantin, care indiferent de numele sub care s-a ilustrat (Filotei sin Agăi Jipei, Hrisafi, Anton Pann, Gavriil Musicescu sau Paul Constantinescu), a avut darul de a crea o atmosferă de emoționantă spiritualitate.

Devenită o constantă a „Zilelor muzicii românești", prezența cvartetului „Voces" s-a legat în actuala ediție de execuția în primă audiție absolută a *Cvartetului nr. 1* al tînărului compozitor ieșean Cristian Misievici, un opus gîndit pe reinterpretarea în spirit contemporan a unor sintagme ale Barocului muzical și purtînd marca inteligenței și vervei imaginative a autorului. În continuare, *Cvartetul nr. 6* de Wilhelm Berger, piesă de rezistență în repertoriul formației, s-a bucurat de o tălmăcire interiorizată, de o impresionantă forță dramatică. Execuția în primă audiție ieșeană a *Cvartetului* de Radu Paladi (lucrare care cucerește nemijlocit prin sinceritatea expresiei, bogăția melodică și suculența ritmică, reacția spontană de entuziasm a publicului fiind în acest sens pe deplin grăitoare) a încheiat strălucitor o seară de înaltă ținută artistică.

Admirabil închegat, cvintetul de suflători „Concordia" este capabil a se mișca într-un larg ambitus expresiv și coloristic, vădind aderență organică la aspectele inedite (chiar cu carcter experimental) ale componisticii contemporane, așa cum au fost prezente în piese ca *Ecouri de colind* de Cornelia Tăutu, *Mozaic* de Vlad Ulpiu, *Sincronii* de Ștefan Niculescu și *Quintandre* de Aurel Stroe. Auster și întrucîtva ermetic, acest program instrumental a fost „îndulcit" de un binevenit interludiu vocal: cele *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu, solistă fiind soprana Adriana Mesteș de la Conservatorul din Iași. Nelăsîndu-se sedusă de afilierea la vreunul dintre modelele interpretative suscitate de celebrul text, tînăra cîntăreață s-a străduit să realizeze o versiune originală, pe baza pătrunderii de fond a acestuia. Acuratețea intonațională desăvîrșită îngemănată cu un vibrato vocal potolit (apropiat de stilul madrigalesc), dicția limpede dublată de o pronunție sugestiv colorată vocal, modul în care a fost construit interpretativ fiecare cîntec în autonomia sa expresivă dar vizînd totodată și apartenența la întregul ciclu — iată calități ce definesc o interpretare incontestabil valoroasă, rezistînd analizei critice atît prin organicitate cît și prin frumos intrinsec.

De un deosebit interes s-a bucurat și programul ansamblului clujean „Musica antiqua", aflat ca și precedentul la prima întîlnire cu publicul ieșean. Vocale sau instrumentale, monodice, armonice sau polifonice, de filieră bizantină, orientală, purtînd semnătura unui Evstatie Protopsaltul, Sebastian Tinodi, Josquin des Prés, Johannes Honterus, Girolamo Diruta, Ioan Căianu, Gabriel Reilich, Daniel Speer, Dimitrie Cantemir sau aparținînd unor anonimi, piesele prezentate (cu instrumente de epocă și într-un stil interpretativ pliat cu rigoare pe particularitățile muzicii, dar încălzit totodată printr-o sinceră participare afectivă) s-au constituit într-o pagină de istorie culturală vie, aducînd în lumina prezentului ecouri ale vieții muzicale de pe teritoriul țării noastre în Evul Mediu și Renaștere, eficiența educativă a acestui excurs sonor caleidoscopic fiind asigurată și prin concisele și în același timp doctele precizări teoretice care au prefațat execuția fiecărei piese în parte.

Ca și în precedentele ediții, și în actuala ediție a „Zilelor muzicii românești" Conservatorul „George Enescu" din Iași s-a prezentat cu contribuții interpretative substanțiale. Este de menționat astfel, în primul rînd, concertul comun al coralei „Cantores amicitiae" și al orchestrei studenților, ambele formații dirijate de Nicolae Gâscă.

Foarte bine alcătuite (pe temeiul unei inteligente și realiste evaluări a posibilităților obiective de realizare), cele două programe au fost minuțios șlefuite, cu acea atenție asupra fiecărui detaliu tehnic sau expresiv, cu acea grijă pentru o intonație justă, o frazare logică, un cînt mereu expresiv și o încadrare conștientă a fiecărui participant în ansamblu, pe care Nicolae Gâscă le cultivă cu neabătută consecvență.

În acest sens s-ar putea vorbi în cazul coralei „Cantores amicitiae" (care și-a sărbătorit în acest an a 10-a aniversare) chiar despre o personalitate distinctivă la nivel de ansamblu (în pofida fluctuației continue a componenței sale), la aspectele deja amintite fiind de adăugat o anume prospețime și spontaneitate interpretativă specifice, rezultînd dintr-o caldă aderență emoțională la muzica abordată, și care s-au făcut simțite și în concertul din cadrul „Zilelor muzicii românești" fie că a fost vorba despre delicatele miniaturi corale ale lui Tudor Jarda și Achim Stoia (*„Mă luai, luai"*, și *„Hop și se"*) de expresivul madrigal *„Dor de Bacovia"* de Vasile Spătărelu (la care și-au adus o contribuție solistică adecvată soprana Manuela Potopencu și baritonul Dieter Rell), de colorata fantezie corală de factură rapsodică *„Din cîntecele Mariei"* de Valentin Timaru, de tulburătorul ciclu *Flăcări și roți* de Corneliu Cezar sau de spirituala *Suită scurtă* a lui Alexandru Pașcanu.

Ceva din coloristica și din plasticitatea expresivității corale s-a transmis parcă și în execuția orchestrei

Scanned with OKEN Scanner

de cameră a Conservatorului „George Enescu". *Divertismentul nr. 1* de Achim Stoia a sunat pur și senin ca o pagină de muzică preclasică. În *Variațiunile în stil bizantin* pentru violoncel și orchestră de Paul Constantinescu s-a perceput inițial un ușor dezacord între expansivitatea romantică a solistului (violoncelistul-student Florică Costinel) și tenta de sobrietate imprimată (în mod oportun) orchestrei, pe parcurs execuția cîștigînd însă treptat în unitate. În sfîrșit, este de menționat interesanta lucrare a lui Cristian Misievici intitulată *Cadran*, în care logica strînsă constructivă se împlinește prin soluții orchestrale de un autentic farmec sonor.

Premiera ieșeană cu opera *Prețioasele ridicole* de Vasile Spătărelu (pe un libret realizat de Anda și Dimitrie Tăbăcaru după piesa omonimă a lui Molière), realizată de studenți și cadre didactice ale Conservatorului ieșean în colaborare cu Opera Română din Iași a intercalat un moment de binevenită relaxare în densa succesiune de concerte și recitaluri. Încîntătoare această comedie muzicală în care muzica pare a se ascunde cu discreție în umbra personajelor (dirijorul și membrii orchestrei, prezenți pe scenă în costume de epocă, numărîndu-se printre acestea), dar de fapt penetrînd totul cu bun gust; cu un umor bonom sau caustic (răzbătînd printre melodii, armonii și ritmuri mînuite parcă în glumă), cu o contaminantă vervă, de la circumscrierea sonoră a acțiunii la mișcarea scenică a personajelor, permanent coordonată ritmic într-o originală contrapunctare, înseși replicile vorbite reverberînd parcă în unda de rezonanță a celor cîntate. Desigur că pentru frumoasa reușită a acestui spectacol a fost importantă în primul rînd pregătirea muzicală a cîntăreților (Maria Ursescu), a orchestrei de studenți (dirijorul Corneliu Calistru), apoi regia (Dimitrie Tăbăcaru și Emil Coșeru) și coregrafia (Dana Coșeru) și, în sfîrșit, grația juvenilă a protagoniștilor — studenți sau absolvenți (Gilda Humiță, Camelia Fornwald, Lucian Cristiniuc, Florin Serac, Constantin Gheorghiu, Adrian Radu, Manuela Potopencu, Luminița Luca, Dana Păduraru, Elena Roșca, Paula Stroe și Anda Tăbăcaru, aceasta din urmă prefațînd desfășurarea cu un amuzant „prolog"), constituindu-se o echipă ce s-a identificat cu însăși ființa lucrării, căreia i-a conferit o identitate inconfundabilă, dificil de imaginat într-un alt context.

Fizionomia actualei ediții a „Zilelor muzicii românești" se mai cuvine a fi completată însă și cu o sumă de participări interpretative individuale (fie ale unor artiști deja maturi, fie ale unor studenți sau chiar elevi), grupate în cele două recitaluri colective găzduite de Conservatorul „George Enescu", într-un recital „al laureaților" la Filarmonică sau prefațînd concertul corului „Madrigal". Au putut fi astfel urmăriți clarinetistul Dumitru Sâpcu, atît de împătimitul propagator al muzicii contemporane (mai ales românești), ale cărei dificultăți adeseori remarcabile le escaladează cu o specială voluptate (în *Sonata pentru clarinet și percuție* de Cornel Țăranu, avîndu-l partener la percuție pe Florin Simion, în *Invocații* pentru clarinet solo de Viorel Munteanu și în *Improvizații asupra unei melodii* de Roman Vlad, la pian fiind Vasile Tarnavschi), pianistul rafinat care este Remus Manoleanu (în *„Columna modală"* — caietul II de Theodor Grigoriu), pianistul sensibil și în același timp dinamic Vasile Tarnavschi (în *Sonata pentru pian* de Anton Zeman, în *Toccata* și *Suita pentru copii* de Mircea Stan). De la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București i-am putut urmări pe soprana Liliana Văduva (care acompaniată la pian de Doina Micu a interpretat cu vocea sa luminos-sonoră *„Urare"* de Camelia Dăscălescu și *„Muzica"* de George Grigoriu), pe pianistul Constantin Sandu (care cu o tehnică foarte cizelată și cu un deosebit simț al dozajului sonor a interpretat *Toccata* de Paul Constantinscu, *Preludiu* de Constantin Silvestri și *Bourrée* de George Enescu) și, într-o execuție bine studiată (deși încă puțin rigidă) a *Sonatei a 2-a pentru pian și vioară* de George Enescu pe violonista Luminița Petre-Rogacev și pe pianista Olga Bolocan. Dintre studenții Conservatorului ieșean au evoluat în „Zilele muzicii românești", pe lîngă soprana Adriana Mesteș deja pomenită (și care a mai interpretat acompaniată la pian de Adriana Bera *Cinci cîntece de toamnă* de Zeno Vancea pe versuri de Bacovia și *Autoportret* de Viorel Munteanu pe versuri de Lucian Blaga, vădind calități similare celor semnalate în ciclul enescian), violonistul Constantin Gâlicel și pianista Tatiana Botezatu, care au realizat tălmăciri interiorizate, sensibile ale *Sonatei nr. 1 în fa diez minor* pentru pian de George Enescu și respectiv ale *Sonatei pentru vioară și pian de* Dumitru Bughici și *Sonatei nr. 3 pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc"* de George Enescu (la pian fiind Gabriela Marcovici). De la liceul de artă „Octav Băncilă" din Iași au fost prezenți pe podiumul de concert al acestei sărbători a muzicii românești mai mulți copii, aflați pe trepte diferite de evoluție dar demonstrînd toți înțelegere și atașament pentru repertoriul autohton. Le-am putut astfel asculta pe pianistele Irina Gabriela Botez — cl. a III-a (S. Drăgoi — *Miniatură*, M. Jora — *„În scrînciob"*) și Raluca Știrbăț — cl. a V-a (T. Ciortea — *Joc*, P. Constantinescu — *Toccata*, C. Silvestri — *Baccanale)*, cea de a doua, mai ales, depășind cu mult nivelul clasei în care se află ; i-am ascultat pe violoniștii Leonard Lucian Raiciov — cl. a IX-a (F. Lazăr — *Trei dansuri românești)*, Adrian Berescu (V. Filip — *Capriciu nr. 3 pentru vioară solo* și G. Enescu — *Impromptu concertant pentru vioară și pian)*, ambii fiind acompaniați de Veronica Diaconu și, într-o tălmăcire tulburătoare a *Sonatei a doua pentru pian și vioară* de George Enescu, pe Adriana Nedriță— cl. a XII-a (la pian Gabriela Marcovici).

În sfîrșit, la încheierea acestui amplu periplu, mă voi referi la concertul prezentat de studenți ai claselor de compoziție de la Iași și București (clasele maeștrilor Vasile Spătărelu, Anatol Vieru și Ștefan Niculescu). Singurul participant ieșean, Nicky Cîrligeanu (anul I) s-a prezentat cu *Trei lieduri pentru bariton și pian pe versuri de Nichita Stănescu* (interpreți fiind baritonul Dieter Rell și pianista Cezara Băncescu) — trei miniaturi vocale creionate cu sensibilitate, îngrijit șlefuite, raportul text-muzică fiind rezolvat firesc și eficient. Anca Aleman (anul II), care a deschis seria participărilor bucureștene — o flacără vie, un ghem vibrînd de temperament, debordînd de imaginație și etalînd o pianistică strălucitoare ce-i permite accesul la exprimarea nemijlocită a tumultului interior, și-a prezentat împreună cu clarinetistul Dan Avramovici (la rîndul său un instrumentist cu surprinzătoare disponibilități tehnice și expresive) *Sonata pentru clarinet și pian*, o lucrare care prin calitățile de construcție, prin imagistica sonoră și forța de comunicare, ar putea intra cu cinste în programele curente de concert. Prin *Sonata pentru fagot și pian* (interpreți Paul Ionescu și George Balint), Arleziana Sîrghie (anul II) și-a purtat ascultătorii pe valurile mai potolite ale unei cuminți clasicități, dincolo de care răzbate totuși neliniștea căutării unui drum propriu. Deosebit de original a apărut Dan Dediu (anul I) și ca interpret, și ca autor prin ale sale *Cinci piese pentru pian* și, mai ales, prin piesa pentru fluier sugestiv intitulată *Pe plai*. Interesant de asemenea prin efectele sonore complexe obținute, *Septetul pentru clarinеți* de George Balint (anul IV), care l-a avut drept protagonist tot pe Dan Avramovici, solicitat anterior în înregistrări succesive suprapuse, cu care s-a angajat într-un animat și rafinat dialog.

În ansamblul său, acest concert, care a împlinit în sensul unei probabile continuări de viitor panoramicul creației muzicale pe teritoriul patriei noastre, așa cum a putut fi prezentat sintetic în cea de a IX-a ediție a „Zilelor muzicii românești", a avut totodată darul de a potența sentimentul tonic al unei incontestabile vitalități.

Liliana GHERMAN

Scanned with OKEN Scanner

„Timișoara muzicală" — ediția a XI-a

Raliindu-se tendinței de-acum statornice în conștiința națională, de a oferi spațiu și pondere creației românești, sărbătorile muzicale timișorene s-au derulat sub semnul acestei priorități, căreia i s-au alăturat încă o sumă de manifestări. Ceea ce a intervenit cu o forță sporită comparativ cu cele precedente este aportul laborios al Operei Române în economia întregii manifestări. Mutația produsă se datorește unui entuziasm de potențiale resurse în a restitui instituției adevărata pondere, grație directorului Maria Mărgineanu. Intervenția sa s-a simțit nu doar în fervoarea cu care se imaginau soluții pentru dimensionarea cu adevărat sărbătorească care înseamnă un implinit spectacol de operă ci și în multiplele eforturi de a organiza în deschiderea și apoi în încheierea „Timișoarei muzicale" două „Gale ale soliștilor de operă, operetă și balet" care practic au trecut în revistă cele mai reprezentative voci din teatrele lirice ale țării. Așadar, vom acorda un spațiu corespunzător manifestărilor care s-au ridicat cu adevărat la cota evenimentului.

Premiera absolută pe care ne-a dăruit-o Opera Română din Timișoara, *Fluviul revărsat* a compozitorului Adalbert Winkler — s-a constituit ideatic în epopeea devenirii noastre. Ea este o mărturisire a realității că istoria marilor aspirații și împliniri ale unui popor își găsește cu necesitate proiecția în conștiința artistică, rodind în creații chemate să vorbească în limbaj specific despre semnificația acestor evenimente. Una din paginile glorioase ale mișcării muncitorești din România, plătită cu sînge pentru forța credinței în necesitatea luptei sociale, acolo, în Piața Teatrului Național, la 13 decembrie 1918, și-a găsit expresia tocmai în această operă, pe libretul semnat de Constantin Cîrjan. Imaginea subiectului este cît se poate de fericit sugerată chiar în această titulatură — cea a revărsării unor doleanțe care au croit, *de facto*, cursul din ce în ce mai viguros exprimat al creșterii conștiinței de clasă a proletariatului. Rememorarea acestor secvențe, acum, la aniversarea a 65 de ani de la făurirea Partidului, constituie un omagiu adus acestui eveniment.

Muzica lui Adalbert Winkler este inspirată, are tensiune și vigoare. Lucrarea s-a bucurat de o frumoasă și caldă primire, datorită melodicității sale, unor teme cu arcuiri de cantilenă care satisfac nevoia iubitorului de operă. Dramatismul unor momente importante este asigurat prin cromatizarea discursului muzical, realizată cu har și profesionalism. Opera lui Winkler, dincolo de convenționalismul genului, de conflictualitatea situațiilor, dispersată pe personaje, rămîne în fond o descătușare de conștiințe individuale în matca unor firești revărsări a unui personaj colectiv, care este corul. Momente frumoase au semnat Teodora Ciucur, basul Csaba Airizer — una din cele mai viguroase personalități scenice, Ioan Prîbac — statuar și convingător, ori Dobrin Văidean, întruchipînd un personaj ce traversează un evident zbucium sufletesc. Soprana Agnes Contras, deși o prezență episodică, se evidențiază în dinamica spectacolului. Am mai decupa dintre numeroasele personaje pe Vasile Hojda în Comisar, creionat cu plasticitate scenică și vocală. La început mai desincronizat, corul crește valoric, ajungînd în final să puncteze accentele unor marșuri avîntate. Scenografia lui Grigore Gorduz suportă destul de numeroase amendamente. Regia, semnată Dumitru Gheorghiu se derulează pe trasee de-acum asimilate servind litera partiturii. La pupitrul dirijoral Mihai Vîlcu a conferit unitate întregului demers artistic.

Liana Alexandra a fost semnatara unui opus de referință în spațiul muzicii simfonice — *Simfonia a V-a* pe care a dedicat-o și încredințat-o, ca și pe precedenta, lui Remus Georgescu. Compozitor prodigios, care refuză cantonarea într-un singur domeniu de exprimare, Liana Alexandra se reîntoarce cu pasiune constantă la satisfacția de a-și derula problematica ardent, la voltaje înalte, incitante, pe suprafețe sonore ample. Limbajul său este de o cuceritoare adeziune la codul sonor al epocii sale, fără a rupe însă echilibrul cu elemente ale tradiției. Viziunea estetică a Lianei Alexandra însumează anumite date care îi definesc universul discursului muzical prin constante menite să-i contureze personalitatea. Arhitectonica *Simfoniei a V-a* se distanțează net de cea precedentă, aici aflîndu-se în fața unei structuri plastice de patru părți, ce debutează cu un incisiv Allegro. Sunete de trompete, amintind de bucuria sonanțelor din bătăliile preclasicilor, cu acel ecou specific, deschid lucrarea. Prin reluări și secvențări, compozitoarea dirijează un progresiv crescendo expresiv spre finalul acestei prime părți. Partea a II-a este lentă, de notabilă interiorizare a unor reflecții, ce par a nu-și găsi limanul... de unde unele lungimi ale acestei secțiuni. Partea următoare, prin dinamismul său ne amintește de un scherzo ce utilizează optim totalitatea mijloacelor sonore de care dispune. Este una din cele mai frumoase pagini din întreaga simfonie. În final, Liana Alexandra reeditează curajul unor creatori siguri de ei — un Brahms ori Ceaikovski — care eludează finalurile strălucitoare, preferînd disoluția meditațiilor dureroase în sonorități din ce în ce mai scăzute. Am fost tentați să vedem în această simfonie o eventuală „Tragică" a Lianei Alexandra. Nu un tragism patetic, ci unul de mare vibrație, de nuanță mioritică. Din sintaxa înnoitoare a acestei simfonii am decupa un element prioritar — acela al cultivării unor configurații sonore al căror punct de sprijin îl constituie fundamentala, cu întreg șirul de armonice superioare, pe care fantezia compozitorului le dirijează cu o inventivitate surprinzătoare, aspectul ritmic rămînînd însă sever controlat. Versiunea primei audiții absolute oferită de Filarmonică a reușit să evidențieze în bună măsură insolitele argumente muzicale ale noului opus.

Sigismund Toduță, președintele de onoare al Filarmonicii bănățene, ține să-și onoreze titlul oferind la fiecare nouă ediție o nouă creație dedicată acestei orchestre. Prima audiție absolută a *Concertului pentru oboi și orchestră* se datorează unei preferințe declarate a maestrului clujean pentru sonoritatea luminoasă a instrumentelor de lemn și poate totodată excelentei impresii pe care i-au făcut-o clasa flautistei Ioana Mogoș sau a oboistului Laurențiu Baciu. Interpretarea acestuia din urmă i-a reconfirmat disponibilitățile solistice. Ca de obicei, partiturile maestrului Toduță se detașează printr-o scriitură extrem de elaborată, născută parcă din pasiunea nestinsă pentru universul spiritual românesc, ce se decantează în succesive „spații ondulate".

Pecetea inconfundabilă a condeiului său ar putea fi evidențiată și numai din eleganța filigranată cu care își înalță, logic și coerent, articulațiile discursului muzical. Meritul împlinirii sugestiilor bogate ale partiturii se datorește baghetei lui Petru Oschanitzky, seriozității sale exemplare în abordarea fiecărei partituri interpretate.

Același dirijor are meritul de a fi reușit și un concert-spectacol cu opera *Orfeu* de Gluck alături de Remus Tașcău, cunoscutul dirijor al corului lugojan „Ion Vidu", cor de amatori, dar cu impliniri profesioniste, care a susținut partida corală.

Dacă vom aminti mai fugitiv cîteva prestații solistice, acest lucru nu se datorește calității concertului,

Scanned with OKEN Scanner

ci faptului că despre aceleași personalități am inserat considerații echivalente cu ocazia trecutelor colaborări. Căci publicul timișorean rămîne unul afectiv, statornic admirator al acelora care i-au știut cuceri sufragiile. Astfel am putea înțelege succesul repurtat de pianiștii sovietici Nikolai Suk în *Concertele nr. 1* și *5* de Beethoven sau de Alex. Slobodianik într-o suită de concerte cu mare audiență — Chopin nr. 1, Ceaikovski nr. 1. Rahmaninov, nr. 3; sau Dan Grigore în Grieg și Schumann. Acestora le alăturăm prezența unor interpreți ca Alexandra Guțu-Dragoș Mihăilescu (Enescu, Chopin), Sorin Petrescu (Beethoven, Liszt, Silvestri, Debussy, Prokofiev).

Cu siguranță că ar fi mai de amintit, din perimetrul concertelor Filarmonicii pe cele de orgă, corale, de muzică și poezie, dar spațiul nu ne îngăduie. Vom remarca doar substanțialul colocviu de muzicologie desfășurat sub genericul *Muzica românească și idealul de pace* condus cu competență de dr. Gheorghe Firca. Dintre oaspeții simpozionului s-au distins prin bogăția informației compozitorul Adrian Rațiu iar Enea Borza prin prodigiozitatea intervențiilor. Interesantă ne-a apărut comunicarea compozitorului Adrian Diaconu — *Mesajul și forma artistică în antiopera iterației*, ca și cea a lui Tudor Caciora subliniind sentimentul antirăzboinic ce irumpe dintotdeauna din folclorul nostru. Damian Vulpe, Ion Tomi și semnatarul acestor rînduri au contribuit la diversificarea problematicii puse în discuție, pentru ca în final, dintre spectatori prof. Victor Andrei și compozitorul Ion Crișan să completeze inspirat această largă panoramă a problematicii păcii în muzica românească.

Ansamblul „Concordia" a oferit unicul concert de muzică contemporană, dorind parcă să particularizeze constanța în manifestările zilelor „Timișoara muzicală", a căutărilor înnoitoare de limbaj. Am audiat cu mult interes *„Clown music"* de T. Proccacini, *Cvintetul* lui H. W. Henze ori *Kleine Kammermusik für fünf Bläser* op. 24, nr. 2; *Quintandre* de Aurel Stroe rămîne piesa cea mai reprezentativă pentru întregul concert, prin îndrăzneala și originalitatea scriiturii, ce aduce ecouri ale specificului etniei noastre, prin sintagme ce filtrează spațiul cu dor și cel fără de dor. Ne-a încîntat și versiunea realizată pentru acest ansamblu de suflători de Gh. Firca a celor *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot* de Enescu. Sugestii ce parcă ar fi încifrate acolo, în partitura pianistică enesciană, au fost iată intuite și transcrise, conferind parcă un plus de vibrație incantatorie, stîrnind elevația dialogurilor cu soprana Adriana Mesteș.

Din spectacolele operei nu ne vom opri decît la cele prezentate cu concursul tenorului sovietic Vladislav Piavko — *Trubadurul, Carmen, Aida*, spectacole de mare ținută, care au avut darul să reflecte necesitatea unor spectacole extraordinare — la propriu — împlinite de echipa soliștilor timișoreni în colaborare cu acest prieten statornic al orașului de pe Bega. Baletul timișorean — compartiment de vîrf al instituției, s-a impus prin evoluția prim-balerinei Rodica Murgu, alături de Fr. Valkay și Ilie Filip în *Fintîna din Baccisarai* cît și în *Iancu Jianu*.

Evenimentul cel mai important s-a derulat însă în sala operei, unde, la invitația directoarei Maria Mărgineanu, au sosit din toate colțurile țării artiști care au activat odată în această instituție. A fost o întîlnire de neuitat care a reunit pe membri fondatori — cei înscriși în cartea de aur a instituției — cu generațiile care le-au succedat, o întîlnire a acestei mari familii al cărei suprem crez a fost vocația și dăruirea totală pentru mirajul scenei. O întîlnire minunată, prilejuită de implinirea a 40 de ani de la înființarea Operei de stat din Timișoara.

În sfîrșit, să consemnăm succesul ultimei Gale a artiștilor, regizată a se fi desfășurat în saloanele Violetei Valery — alias Rodica Miloia. Pagini de mare frumusețe — din **Norma** de Bellini, **Mignon** de Hhomas, **Lucia di Lammermoor**, *Povestirile lui Hoffmann* și aîttea alte capodopere au fost interpretate de Sanda Șandru, Ludovic Spiess, Veronica Diaconu, Florin Georgescu, Agnes Contras, Elena Gaja, Ladislau Fogel, Niculina Mirea, Dan Zancu etc. la care se cuvine adăugat numele dirijorilor Ion Iancu, Petru Oschanitzky și Mihai Vîlcu.

Deficiențe ? Absența totală, nejustificată a creatorilor bănățeni, ca și nesolicitarea unor talente apte de afirmări îndrăznețe — precum laureații internaționali ai Liceului de Artă „Ion Vidu".

Împlinirile însă copleșesc inerentele scăpări, rotunjind imaginea unor secvențe de artă autentică ce-și înalță cu personalitate și aplomb relieful expresiv în contextul festinelor muzicale naționale.

Doru MURGU

Zilele muzicale tîrgumureșene

Purtînd însemnele generosului Festival național „Cîntarea României", optimizant catalizator de valori, în perioada 17—27 iunie s-a desfășurat cea de a 16-a ediție a „Zilelor muzicale tîrgumureșene".

Oaspeți de peste hotare: violonistul bulgar Valentin Stefanov, chitaristul cehoslovac Lubomir Brabec, clarinetista suedeză Eva Aberg, pianista poloneză Ewa Poblocka, organistul ungur Lehotka Gábor; baghete de prestigiu: Remus Georgescu, Szalman Lorant, Constantin Petrovici, Petre Sbârcea, alături de care au debutat în festival Gheorghe Costin (noul dirijor al orchestrei filarmonice tîrgumureșene) și Dumitru Buzoianu (dirijorul corului); voci de aur ale școli românești de canto: Liliana Bizineche, Mioara David-Cortez, Elena Gaja, Hercz Peter. Martha Kessler, Georgeta Stoleriu, Teodor Ciurdea, Ion Micu; flautistul clujean Gavril Costea și tot ce are mai bun Tîrgu-Mureșul în materie de creație și interpretare, au transformat orașul, pe parcursul celor 11 zile de festival, într-o vibrantă cetate a muzicii.

Creația muzicală românească, prezentă pe agenda manifestării alături de opusuri de rezistență ale literaturii universale, a întrunit semnăturile reprezentanților tuturor generațiilor de compozitori, începînd cu Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Ștefan Niculescu, Alexandru Pașcanu, Doru Popovici, Grigore Nica, Liviu Ionescu, Irina Odăgescu, Șerban Nichifor, un loc aparte fiind rezervat școlii tîrgumureșene de compoziție, reprezentată în ediția din acest an de opusuri fie mai vechi, fie de ultimă oră, aparținînd compozitorilor Nicolae Chilf, Zoltan Aladar, Kozma Géza, Fátyol Tiberiu, Kozma Matei, Szabó Csaba și Dumitru Buzoianu.

O policromă paletă repertorială, parcurgînd epoci, stiluri, genuri diferite (de la Bach, Frescobaldi, de la muzica veche franceză, de la Beethoven, de la belcanto, de la romanticii Chopin, Liszt, Ceaikovski la Debussy, la muzica de jazz, oferită într-o seară de către formația clujeană „Dixieland" și la contemporanul nostru ceh, Ivan Kurz... sînt doar cîteva nume) a întrunit sufragiile publicului și ale criticii de specialitate, bucurîndu-se de interpretări excepționale.

Simfonicul tîrgumureșean, „maratonist al „zilelor muzicale", corul filarmonicii, dirijat de Dumitru Buzoianu, formația de muzică veche a prestigioasei instituții artistice condusă de Lelia Albu, orchestra de cameră, condusă de George Dudea, prezent și în ipostază de solist, corul Conservatorului din Cluj-Napoca, pregătit de Constantin Rîpă, interpreții tîrgumureșeni: Carmen Grama, Szekely Ștefan, Szabó Peter, Aurelia Sbanca, Marton Irén, Kozma Matei, Kovács Zsuzsa, trio Bozsodi, Gábos Judit, Körtesi Andrei și, nu în ulti-

Scanned with OKEN Scanner

mul rînd, criticul Iosif Sava, prezentator-invitat al cîtorva manifestări, au ridicat valoarea acestei sărbători muzicale, impunîndu-o ca pe o reușită a vieții noastre muzicale.

Au existat fără îndoială și scăderi, inerente de altfel într-un asemenea context, dar mult mai numeroase au fost momentele de vîrf, dintre care se cuvin a fi amintite : concertul cameral de creație și interpretare tîrgumureșeană și gala operei, comentate ca atare și de către Iosif Sava, recitalul „Chopin" al polonezei Ewa Poblocka, recitalul chitaristului Lubomir Brabec, interpretarea concertului pentru flaut de Sigismund Toduță, de către Gavril Costea, varianta propusă *Rapsodiei pentru clarinet și orchestră* de Debussy, de către suedeza Eva Aberg, seara de jazz, viziunea interpretativă a bulgarului Valentin Stefanov în *Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor* de Mendelssohn-Bartholdy, momentul de muzică franceză veche al formației „Canto Armonico", prezentarea *Suitei pentru violoncel solo cu tălăngi* de Szabó Csaba, de către fiul său, Szabó Peter.

Iată, foarte pe scurt, desfășurătorul unei manifestări ce a intrat în tradiția orașului muzical care este Tîrgu-Mureșul și în conștiința împătimiților săi melomani, iată deci actul de cultură înscris pe traiectoria valorică a adevărului artistic, culegînd aplauze și flori pentru muzica cetății!

Mariana CRISTESCU-FLOREA

Luna muzicii de operă și balet la Constanța

Reluarea an de an a unor manifestări din cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" în diferite orașe ale țării trezește sentimentul continuității în publicul permeabil la solicitările artei, ale muzicii. „Luna muzicii de operă și balet", organizată de Teatrul Liric din Constanța, condus de experimentatul Nicolae Ciubuc, a ajuns — între 6 mai și 5 iunie 1986 — la a douăsprezecea ediție. Prin masiva lui participare la concerte și spectacole, publicul și-a demonstrat simpatia și interesul ce le poartă unui gen pe care organizatorii l-au surprins și reflectat în fluxul timpului. Cei ce au asistat la cele douăzeci de concerte și spectacole ale acestei ediții au străbătut o întreagă lume a muzicii, dîndu-și seama de valoarea operei, care nu se lasă demodată de modificarea gusturilor și a viziunii asupra artei. Dimpotrivă, pe măsură ce cultura sporește și sensibilitatea se adîncește, iubitorii muzicii, ai artei spectacolului descoperă noi frumuseți, satisfacții inedite în operele maeștrilor de ieri și de azi.

„Luna muzicii de operă și balet" a cuprins, în acest an, o arie largă — în spectacole și concerte — de la Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi, Puccini, Mascagni, Catalani, Cilea și Giordani, la Gounod, Thomas, Bizet, Charpentier și Saint-Saëns, sau la balete de Adolphe Adam, Ceaikovski și Ludwig Minkus, fără să fie uitate lucrările românești. S-au prezentat astfel *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, sub bagheta lui Radu Ciorei și în regia lui Gheorghe Bărbulescu, scenografia de Șerban Jianu, și — în premieră absolută — *Balada lui Rică*, balet într-un act de Laurențiu Profeta, scenariul, regia și coregrafia de Anca Tudor, scenograf Constantin Ciubotaru. Soliștii, în frunte cu Constantin Dragomir (Rică) și Rodica Raicu-Uretu (Piranda), au vizualizat efervescența muzicii, a cărei spontaneitate și colorit de folclor urban au cucerit adeziunea spectatorilor.

Este greu de menționat și de stăruit asupra fiecărui moment al acestei spectaculoase aventuri a muzicii de operă și balet, care a suscitat un justificat interes în rîndurile publicului constănțean. Datorită grijei cu care au fost pregătite atît spectacolele de operă și balet, cît și concertele, manifestarea i-a ajutat pe spectatori să judece, să opteze, să compare, să le placă mai mult cutare operă decît alta, cutare cîntăreț decît altul.

Cît privește operele și baletele programate în ultima ediție, ele au fost — în ordinea cronologică a prezentării lor — *O noapte furtunoasă, Balada lui Rică, Carmen, Bărbierul din Sevilla, Rigoletto, Don Quijote* de Minkus, *Don Pasquale, Spărgătorul de nuci, Traviata, Giselle, Boema, Trubadurul, Madame Butterfly, Tosca, Frumoasa din pădurea adormită* și *Otello*. Așadar, cîteva din titlurile de atracție ale repertoriului liric, pentru ca în domeniul interpretării, Teatrul Liric din Constanța să-și etaleze bogăția forțelor artistice de care dispune. Forțe de prim rang, de-a dreptul surprinzătoare prin înzestrările vocale, pregătirea tehnică și sensibilitatea dramatică în crearea sau susținerea rolurilor, prin viziunea inedită, viguroasă, proaspătă a regizorilor Gheorghe Bărbulescu, Ion Drugan și Mireille Savopol, ca și a pictorilor scenografi V. Codoiu, Nicolae Drăgan, Aurel Florea, Șerban Jianu și Febus Ștefănescu.

Neîndoios că buna pregătire muzicală, ca și reușita prezentării fiecărui spectacol în parte se datorează celor trei dirijori tineri ai teatrului constănțean : Radu Ciorei, Mihaela Silvia Roșca, Gheorghe Stanciu. Trei temperamente artistice diferite, care se întregesc și se completează în diversitatea unui repertoriu ce reclamă sensibilități multiple spre a putea fi valorificat la modul ideal.

Ceea ce a satisfăcut în mod deosebit spectatorii a fost ținuta vocală și scenică a artiștilor ansamblului liric de pe litoral. Îi menționăm îndeosebi pe cei care au susținut „Concertul concertelor" de închidere: Margareta Andriescu, Niculina Cârstea, Emilia Ciurdea, Artemie Cojocaru, Daniela Cosmescu, Veronica Diaconu, Maria Dorobanțu, Ilie Gănțoiu, Mirela Negulescu, Romfilia Radu, Gabriel Tofănel și Gheorghe Țirea. Toți dispun nu doar de mecanismul artei cîntului, ci și de emoția ce ne face să uităm de raportul dintre tehnică și expresie, succesul oricărei interpretări de calitate atîrnînd în esență de raportul dintre acești doi factori.

Încît, contribuția unor artiști oaspeți de la alte teatre de operă din țară — ca Teodor Ciurdea, Anatol Covali, Florin Diaconescu, Gabriel Năstase, Emil Iurașcu și Ionel Voineag (București), Ion Micu, Mircea Moisa și Dan Șerbac (Cluj), Csaba Airizer, Agnes Contraș, Ladislau Fogel, Elena Gaja și Margareta Nico Popescu (Timișoara), apoi Oleg Danovski, sau a cîtorva invitați de peste hotare, cum au fost Iurii Marusin (U.R.S.S.), Biser Deyanov, Evghenia Krasteva și Evdokia Zdravkova (R. P. Bulgaria) — s-a integrat deplin în familia de suflete alese a Teatrului Liric din Constanța, unde nici o aproximație, nici o neglijență tehnică nu compromite ținuta spectacolelor și concertelor.

„Luna muzicii de operă și balet" de la Constanța este o frumoasă manifestare, care și-a făurit de pe acum o tradiție, bucurîndu-se de sprijinul larg al organelor de partid și de stat locale.

George SBÂRCEA

Botoșani — Zilele „George Enescu"

Cea de a X-a ediție a „Zilelor George Enescu", animată, în totalitatea ei de Gheorghe Jauca—președintele Comitetului de cultură și educație socialistă — Boșotani, s-a deschis vineri 16 mai în sala Muzeului județean cu un colocviu avînd genericul „George Enescu — contemporanul nostru", deschidere marcată de tovarășul Lazăr Băciu-

Scanned with OKEN Scanner

cu — secretar al Comitetului județean de partid, care în cuvîntul său a omaginat personalitatea „Luceafărului" muzicii românești, importanța acestui eveniment plin de semnificații.

Ecourile creației enesciene în toate compartimentele culturii românești, integrarea geniului său în timpul și spațiul culturii naționale și universale, le-au reliefat, rînd pe rînd, muzicologul și dirijorul Eugen Pricope, în comunicarea „George Enescu — muzician total", scriitorii Alecu Ivan Ghilia în „Universalitatea lui George Enescu" și Victor Crăciun, în „O trinitate — Eminescu, Brâncuși, Enescu", prof. Elena Guțic cu un document, „Dialog inedit George Enescu — Tiberiu Crudu", George Manovici cu „Enescu și munca — metaforă a autodefinirii" Gh. Amarandei, „George Enescu — cetățean de onoare al orașului Dorohoi", Ioan Bălan cu „Izvoare de inspirație la George Enescu".

Concertul simfonic al Filarmonicii botoșănene din seara aceleiași zile a omagiat memoria marelui muzician prin lucrarea *Poema Română* (avînd colaborarea corului „Armonia" dirijat de prof. Nicolae Ursu), cuprinzînd și *Concertul pentru vioară și orchestră*, de Beethoven, în tălmăcirea violonistului bulgar Mincio Mincev. În finalul concertului, poemul simfonic *Moarte și transfigurație* de Richard Strauss.

La pupitrul dirijoral al acestui simfonic s-a aflat Modest Cichirdan, care împreună cu membrii orchestrei au împlinit cu elevație întreg programul serii.

Ziua a doua s-a desfășurat la Dorohoi, atît în sala Muzeului orășenesc, unde a avut loc colocviul științific, cît și la Muzeul memorial „George Enescu", la Întreprinderea de sticlărie și porțelan, cu vernisajul expoziției fotodocumentare „George Enescu", încheindu-se cu un pelerinaj la Casa memorială din Liveni. Aici, prezența corului „George Enescu" din Dorohoi, dirijat de Vasile Nistor a completat emoționant cuvintele evocatoare ale muzicologului Eugen Pricope.

Ultima zi a acestor manifestări a debutat în foaierul Casei de cultură a sindicatelor, prin lansarea cărților profesorilor George Manoliu „George Enescu — poet și gînditor al viorii", Elena și Octav Guțic „Din legendele Dorohoiului".

Urmată de un recital intitulat „Tinere speranțe la... Zilele George Enescu", manifestarea s-a dovedit o reușită în care marca talentului celor care au evoluat și-a spus cuvîntul : Bogdan Pavlică (fost elev al Școlii de artă din localitate, actualmente elev al Liceului de Artă „George Enescu" din București), laureat al Festivalului Național „Cîntarea României", deținător al „Lirei de Aur" — Suceava (1985), premiul I la Concursul pe meserii — Craiova, premiul al III-lea la Concursul Internațional de interpretare „Viotti—Valsesia" — Italia, finalist al Concursului internațional din Senigallia — Italia. A interpretat, partea I din *Sonata în si bemol major op. 22* de Beethoven și *Mefisto-vals* de Liszt.

Bogdan Chiroșcă, laureat al Festivalului Național „Cîntarea României" 1985, premiul I la „Lira de Aur" — Suceava (1985) și premiul al II-lea la Concursul Internațional de la Catanzaro-Italia, a interpretat la pian *Cîntec* de Paul Constantinescu.

Laureați și ei ai Festivalului Național „Cîntarea României", elevii Constantinescu Bianca (pian) și Amarandei Marcel (vioară) au interpretat lucrări de Paul Constantinescu *(Toccata)*, Mendelssohn—Barholdy — *Rondo capriccioso*, și respectiv *Variațiuni pe coarda sol* de Paganini. Ceilalți elevi, Luiza Daniliuc, Modiana Cichirdan, Andreea Feodorov (pianiști) au interpretat lucrări de Maikapar, Czerny, Chopin, iar Mircea Petru (flaut) două dansuri de Liviu Comes.

Închiderea festivităților „Zilelor George Enescu" la sala teatrului „Mihai Eminescu" din Botoșani, printr-un „Concert de concerte" dirijat de Teodor Romașcanu, a prilejuit orchestrei simfonice botoșănene și nouă spectatorilor, reîntîlnirea cu două certe talente ale școlii muzicale interpretative, românești : pianistul Mihai Ungureanu și violoncelistul Marin Cazacu.

Interpretînd *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Brahms, tînărul Mihai Ungureanu—solist al Filarmonicii din Craiova — a demonstrat că este posesorul unui rafinat simț stilistic muzical și al unei tehnici pianistice aptă să metamorfozeze lumea sunetelor în virtuale imagini. Și a demonstrat-o nu numai în această creație brahmsiană, ci și în „Imperialul" beethovenian, interpretat de curînd cu Filarmonica botoșăneană.

Cel de al doilea solist al serii, violoncelistul Marin Cazacu, a făcut și el dovada unor reale calități interpretative și tehnice, în *Variațiunile pe o temă rococo* de Ceaikovski. În interpretarea orchestrei am urmărit *Preludiul la unison* de George Enescu.

Caracterul de permanență al acestor manifestări la Botoșani, dedicate marelui nostru muzician George Enescu, se explică și prin aceea că an de an, bogăția de sensuri a creației sale suscită noi și noi interpretări, exegeze personale, studii profunde stilistice și interpretative, ale unora dintre cei mai competenți muzicologi și compozitori, ce au dat naștere, motivat, unei adevărate enescologii.

Cea de a X-a ediție a „Zilelor George Enescu" la Botoșani, organizată de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă, de Filarmonica de Stat și Uniunea compozitorilor din R. S. România, a fost prin ea însăși un jubileu, dedicat celui ce și-a revărsat cu generozitate arta sa, „o revelație mai înaltă decît orice înțelepciune", asupra noastră, a țării sale și asupra lumii.

George MANOVICI

CRAIOVA—Săptămîna muzicii de cameră

Filarmonica „Oltenia" din Craiova — aflată pe pragul împlinirii a patru decenii de existență — organizează, în afara concertelor simfonice hebdomadare, și manifestări din alte genuri ale muzicii : concerte corale („a cappella" și vocal-simfonice) cu corul propriu, dar și recitaluri și concerte camerale, domeniu căruia i-a dedicat în perioada 2—8 iunie a doua ediție a *Săptămînii muzicii de cameră*, în colaborare cu Colegiul criticilor muzicali din cadrul Asociației oamenilor de teatru și muzică (A.T.M.) și cu sprijinul activ al Comitetului județean Dolj al U.T.C. Au apărut cu acest prilej pe scena Filarmonicii unele din cele mai valoroase forțe artistice locale, alături de oaspeți din București, din alte centre ale țării și chiar din străinătate.

Inaugurarea a avut loc odată cu concertul susținut de un interesant cuplu din Montréal, „Duo Clasic", alcătuit din Eric Wilner (flaut) și Davis Joachim (chitară). Profesioniști de aleasă ținută, cei doi artiști canadieni au parcurs un repertoriu de lucrări compuse pentru instrumentele lor în secolele XVIII (Hotteterre, Giuliani) și XX (Villa-Lobos, Ibert), vădindu-se în măsură de a stăpîni cu egală autenticitate stilistică elementele definitorii ale amîbelor epoci din istoria muzicii. De un succes spontan s-a bucurat concertul formației americane. „Lawrence Civic Choir" din orașul Lawrence (statul Kansas), aflată în turneu prin România în cadrul acțiunilor fundației „Ambasadorii prieteniei". Dirijat de John Buehler, corul — compus din artiști amatori de diferite vîrste și profesiuni — a interpretat un program de madrigale renascentiste, negro spirituals, coruri de compozitori americani contemporani și cîntece populare americane, cărora le-a adăugat și o melodie populară românească, interpretată cu o excelentă dicțiune în limba română și o remarcabilă înțelegere a specificului ritmic și intonațional al cîntecului. A avut loc și un rodnic schimb de experiență cu corul Filarmonicii „Oltenia" dirijat de Alexandru

Scanned with OKEN Scanner

Racu, care a prezentat cîteva coruri românești, clasice și contemporane.

Două formații camerale afirmate anterior cu autoritate în țară și peste hotare — trio-ul de suflători „Syrinx" din Bacău și cvartetul de coarde „Serioso" din București — și-au împărțit programul unei după amieze muzicale desfășurate în ambianța inspiratoare a Muzeului de Artă craiovean. O *Sonată în re minor* de Telemann și două piese românești *(Florilegiu* de Liviu Dănceanu și *Concertino* de Viorel Munteanu) au prilejuit celor trei tineri artiști băcăuani Dorel Baicu (flaut), Dorin Gliga (oboi) și Pavel Ionescu (fagot) demonstrația unei măiestrii individuale și colective, a unei coeziuni spirituale care așează acest grup printre cele mai valoroase formații actuale cu acest profil. În egală măsură s-a impus și cvartetul „Serioso", atît în lucrarea de la care a împrumutat titulatura *(Cvartetul de coarde nr. 11 în fa minor op. 95 „Serioso"* de Beethoven), cît și într-o altă pagină reprezentativă a literaturii genului *(Cvartetul nr. 1 în mi minor „Din viața mea"* de Smetana) ,cei patru componenți — Radu Ungureanu, Daniela Isipciuc, Gabriel Bălă, Maria Amarinei-Oțeleanu — dovedind reale calități de brio instrumental, claritate a frazării, sinceră muzicalitate.

Din București a venit de asemeni cuplul format din mezzo-soprana Liliana Petrescu-Nichiteanu și pianista Inna Oncescu, prezenți pe scenă cu un mini-recital de 9 lieduri de Brahms, în care tînăra cîntăreață a confirmat calitățile sale de inteligență muzicală și adaptare la cerințele stilului cameral-vocal brahmsian. Tot cu Inna Oncescu la pian a evoluat și clarinetistul Leontin Boanță în *Sonata în mi bemol major op. 120 nr. 2* de Brahms, căreia a știut să-i redea caracterul interiorizat, expresia predominant nostalgică.

În aceeași seară, un grup de elevi ai Liceului de Artă din Craiova au susținut un recital colectiv, prilej cu care am reținut calitățile de muzicalitate și stăpînire fermă a tehnicii instrumentale dovedite de violonistul Liviu Prunaru (în *Sonata nr. 6 în mi major* de Ysaye) și pianista Lăcrămioara Tayti (în *Nocturna op. 9 nr. 2 pentru mîna stîngă* de Skriabin).

Edgar ELIAN

Simetric plasat în centrul manifestărilor camerale craiovene, concertul orchestrei de cameră a Filarmonicii „Oltenia" i-a reunit, — sub îndrumarea promptă a dirijorului Modest Cichirdan, — pe cîțiva dintre protagoniștii recitalurilor susținute în zilele anterioare sau în cele care au urmat, pe muzicienii oaspeți — basul Teodor Ciurdea, oboistul Dorin Gliga, contrabasistul Dorin Marc, precum și pe cei din localitate — pianista Cristina Stănescu, violonista Natalia Lăețu, flautistul Viorel Staicu, într-un concert de muzică barocă și clasică ce a inclus pagini datorate lui J. S. Bach, Vivaldi, A. Marcello, Dittersdorf, Mozart.

Cea de a doua serie a momentelor manifestărilor muzicale craiovene a debutat cu evoluția violoncelistului Marin Cazacu aflat în compania pianistei Steluța Radu, un cuplu cameral de autentic echilibru al valențelor interpretative : o sensibilitate ce se orientează lucid — în cazul protagonistului — secondat de orientarea întotdeauna rațională, de o logică ferm stăpînită, întotdeauna inspirată, ce caracterizează demersul pianistic. De la *Sonata în la major* de Beethoven, lucrare temeinic clădită grație aportului de substanțialitate datorat pianistei Steluța Radu, la *Pezzo capriccioso* de Ceaikovski și mai ales cele *Cinci piese în caracter popular* de Schumann, Marin Cazacu desfășoară o remarcabilă cultură a sunetului, un ton a cărui maleabilitate, a cărui bogăție timbrală decurg firesc din atmosfera, din farmecul muzical-poetic al creației abordate ; exemplare au apărut în acest sens piesele schumanniene ca și *Variațiunile* de B. Martinu pe o temă de Rossini, definite cu un umor scăpărător, cu o virtuozitate abil stăpînite.

Reluînd momente de semnificație dintr-un recital pe care l-au susținut cu cîteva luni în urmă la Ateneul Român, basul Teodor Ciurdea și pianista Irina Gavrilovici reeditează — de această dată pe podiumul Filarmonicii „Oltenia" — un binemeritat succes profesional întîmpinat la acea dată cu un interes de excepție atît din partea melomanilor, cît și a criticii de specialitate. Pe cît de adevărat pe atît de regretabil, un recital de lieduri de autentică validitate artistică, își face destul de rar apariția în viața noastră de concert ; cultura vocală subtil diferențiată, cultura stilistică, simțul muzical-poetic de rafinată suplețe constituie date esențiale ce condiționează reușita unei asemenea inițiative, date pe care Teodor Ciurdea tinde a le dobîndi în chip plenar, a le consolida pe temeiul unei muzicalități de excepție, a unei fructuoase colaborări realizate cu pianistul, cu muzicianul de vocație care este Irina Gavrilovici. Căci numai astfel au fost posibile, la nivel de emoționantă semnificație artistică, ciclurile de lieduri *Atîta liniște*, de M. Marbe, realizat în primă audiție craioveană, precum și *Dragoste de poet*, de Schumann. Sînt aspecte pe care, în mod regretabil, nu le-am putut observa în recitalul soliștilor Teatrului Liric din localitate; specificul muncii acestora pare în mod irevocabil orientat spre cultivarea altor valori decît cele de natură muzicală-camerală. Și totuși, în acest din urmă context, trebuie menționat aportul nu numai de susținere, ci unul de o fină muzicalitate, al pianistei Cristina Stănescu.

Continuînd suita prezențelor camerale datorate tinerilor maeștri voi menționa cu titlu de interes aparte recitalul contrabasistului Dorin Marc aflat în compania pianistului Mihai Ungureanu ; discernămîntul stilistic, de mare siguranță, operează în acest caz în baza unei naturi muzicale extrem de echilibrate. De la pagini datorate lui J. S. Bach, la sonate aparținînd lui Sperger sau Schubert — contribuția pianistului Mihai Ungureanu a fost aceea a unui muzician discret, sensibil, deosebit de prompt ; de aici și pînă la spectaculoasa *Sonată pentru contrabas solo de* Cornel Țăranu, lucrare prezentată în primă audiție absolută, Dorin Marc desfășoară o impresionantă gamă de mijloace ce pun în evidență, în mod atît de surprinzător, tocmai aspectele de mobilitate, de culoare timbrală, de cantabilitate ale unui instrument ce capătă grai numai în mîinile unui veritabil maestru.

În șirul momentelor de vîrf ale manifestărilor muzicale craiovene, evoluția pianistului Andrei Deleanu poate fi apreciată drept aceea a unui virtuoz de lucidă orientare ; în ciuda limitelor unui instrument neadecvat, *Studiile transcendentale în fa major, re minor, si bemol major, sol minor, mi bemol major și do minor* de Liszt, au beneficiat de acea scăpărare interioară, de acea energie lăuntrică ce aureolează uneori evoluția autentic virtuoză a unui autentic muzician. L-am urmărit apoi — de această dată în calitate de partener ce acționează cu eleganță și precizie — în *Marele duo concertant* de Weber, însoțindu-l pe clarinetistul Vlad Cristian ; recent absolvent al conservatorului bucureștean, tînărul interpret parcurge, cu rapiditate și vădită dezinvoltură, etapele unei măiestrii sigure ce anunță maturizarea artistică ; maleabilitatea tonului, cizelarea uneori prea „căutată" a frazei și, mai ales, simțul proporțiilor mari, susținerea amplă a conturului ritmico-melodic constituie argumente de forță ale tînărului muzician.

O importantă promisiune pentru viitor a constituit-o, în mod cert, evoluția violonistei Ruxandra Simionescu, studentă a conservatorului bucureștean ; inegală în realizarea *Partitei în mi major* de Bach, echilibrată și foarte muzicală în *Marele duo* de Schubert, interpreta construiește în mod inteligent, cu o reală imaginație timbral-sonoră, *Rapsodia* I de Bartók; la pian, Viorica Rădoi demonstrează, o dată în plus, virtuțile unui muzician-pedagog de aleasă dăruire.

Prezența — în cadrul momentului cameral final — a cîtorva interpreți-instrumentiști ai Filarmonicii „Oltenia", a oboistului Florin Ionoaia, a violonistului Nicolae Făureanu, a cornistului Vasile Bodenciu, demonstrează încă o dată calitatea nivelului individual pe care se sprijină

Scanned with OKEN Scanner

realizările întregului colectiv simfonic.

Moment aparte în contextul manifestărilor acestei ediții a concertelor camerale craiovene, apariția grupului de dans „Contemp", grup cameral format din dansatori de mare talent cum sînt Adina Cezar, Sergiu Anghel, Liliana Tudor, Hortansa Niculescu, interpreți ce cultivă semnificațiile intelectual-poetice ale gestului, evoluția acestui ansamblu a marcat nota de inedit, de interes aparte a întregii seri camerale.

În mod cert, recenta ediție a manifestărilor camerale craiovene dedicate tinerilor interpreți, dedicate— în egală măsură — publicului tînăr din localitate, se constituie într-o izbîndă de prestigiu, alături de manifestări similare găzduite de centre de seculară tradiție în cultivarea valorilor muzicale camerale cum sînt Brașovul sau Cluj-Napoca. Rod al unei fructuoase colaborări stabilite între filarmonica din localitate, Comitetul Județean U.T.C. Dolj și Colegiul Criticilor Muzicali din cadrul Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică — A.T.M. manifestările muzicale camerale craiovene tind a se constitui într-o lăudabilă tradiție pe care gazdele, organizatorii, tinerii muzicieni înșiși se străduie a o consolida pentru viitor.

Dumitru AVAKIAM

DE PESTE HOTARE

Eveniment discografic

De curînd a fost editat la Paris, sub egida Muzeului Omului, în ciclul Colecției Centrului național de cercetare științifică, după realizarea discului de folclor aromân, o mapă conținînd două discuri de folclor românesc. Aceasta cuprinde 7 balade tradiționale, un cîntec ritual de nuntă, cîteva melodii de joc, înregistrate chiar în timpul desfășurării ceremonialului nupțial, un cîntec liric de dragoste și o improvizație în stil de baladă, a lăutarului Marin Căleată, din Căpățîna (Olt), o urare de bun venit a celor doi specialiști francezi, Jacques Rouêt și Bernard Lortat-Jacob.

Cele două discuri de format mare, avînd nr. Lox 74846 și 74847, datorită nivelului tehnic superior și valorii artistice a conținutului a primit marele premiu al Academiei „Charles Cros".

Materialul este grupat astfel : Fața *A-Cîntec pentru întîmpinarea francezilor, Balada șarpelui ;* Fața *B—Cîntecul miresii* (cînd pleacă de la casa părinților), *Melodii* care redau atmosfera nunții, *Balada Scorpia* și două *Dansuri ;* Fața C—(discul al doilea)— *Baladele, Voica, Tănislav și Miu haiducu;* Fața D—*Baladele Ghiță Cătănuți* și *Radu Anghel,* un Cîntec liric: *Ce mi-e mie drag pe lume.*

Autorii discului au orînduit altfel aceste piese pentru a înlătura monotonia, alternînd piese care aparțin diferitelor genuri folclorice.

Discurile sînt însoțite de un valoros și succint studiu muzical, iar textele poetice sînt redate în întregime în limba română și în franceză (efectuată de J. Bouêt).

De asemenea, pentru înțelegerea cît mai profundă a textelor, au fost incluse mai multe fotografii reprezentînd scene de nuntă, de interpreți cu care s-a lucrat, însoțiți sau nu de instrumente și o binevenită notă a traducătorului. Harta de pe ultima pagină indică zonele de unde a fost culeș materialul.

Este remarcabil studiul referitor la trăsăturile specifice cîntecului bătrînesc (impropriu numit „baladă"), ale cărui elemente îl apropie de cîntecele epice ale multor popoare (greci, albanezi, jugoslavi, ruși, finlandezi, albanezi etc.). Bouêt propune, din cauza diversității de conținut a manierei variate de exteriorizare poetico-muzicală, o nouă terminologie, de „povestire epică cîntată". Plecînd de la încercarea lui Atanase Marienescu de a uni textele poetice epice în mari poeme, după alegerea fragmentelor celor mai reușite, din numeroasele variante sub care trăește cîntecul epic și de la acțiunea, reușită, a lui Elias Lonrott care a creat ciclul Kalevala, folcloristul francez presupune că o astfel de acțiune s-ar putea încerca și cu numeroasele teme epice ale românilor. Ideea a fost combătută la noi de specialiștii care susțin respectarea realității artei orale, în complexitatea ei de variante, ale căror diferite maniere de alternare a secvențelor poetice și, de multe ori, a deznodămîntului final, denotă tocmai procesul specific de preluare și continuitate a tradiției, în care nu numai interpretul dar și „publicul" (auditorul) colaborează, în diferite epoci istorice, la modificările inerente artei orale.

În subtitlurile : *Muzicieni de curte, Muzicieni populari, Țiganii, Artizanii sărbătorii* (se referă la lăutarii care cîntă la nuntă), *Taraful,* autorul ne înfățișează cîteva idei valoroase, dar nu inedite, în care dorește să explice străinilor, fenomenul creării și interpretării muzicii folclorice românești. Dar, din cauză că autorii au cunoscut numai o parte din interpreții-lăutari din diferitele zone ale țării, unele ipoteze este necesar să fie atenuate. De exemplu, în multe regiuni muzicienii-lăutari nu sînt țigani și se bucură de aceeași admirație din partea comunităților sătești; dacă în unele sate lăutarii îndeplinesc funcția de „maeștri de ceremonie", aceasta se întîmplă mai mult în satele în care oamenii au uitat unele practici ceremoniale, acolo unde din taraf face parte un bătrîn cu multă experiență. De asemenea, în Oltenia și Muntenia, de unde a fost înregistrat materialul, trăiesc încă și lăutari semiprofesioniști țărani care cunosc și execută în mod măestrit stilul baladesc. Un astfel de interpret, printre mulți alții, am întîlnit într-un sat din Teleorman, Ene Cojocaru (sau M. Tîlpeanu); aceștia sînt uneori acompaniați de lăutari țigani, ori se acompaniază singuri.

Deosebit de interesant este studiul muzical al cîntecului bătrînesc. Autorul explică aici, cu competență, coordonatele genului ; tipurile elementelor de expresie : *recitativul melodic* (fără a utiliza acest termen, consacrat de specialiștii români și greci), *recto tono* și *parlato,* modalitățile diverse de îmbinare și repetare a acestora, funcția fiecăruia din ele, valoarea estetică și logica alternării lor, apoi, tipurile de scări, structurate variat, în fiecare piesă desprinzîndu-se partea de scară folosită, raportul între fragmentele „cîntate" (adică ale recitativului melodic) cu celelalte două tipuri de mijloace expresive, corespondența între fragmentele vocale și cele instrumentale, etc. În discutarea acompaniamentului, autorul se referă în deosebi la structura ritmică și raportul cu partea vocală. Un procedeu original, care trebuie re-

Scanned with OKEN Scanner

marcat și, în viitor, însușit, este modalitatea de a reda versurile în așa fel încît să evidențieze și elementul muzical folosit. Astfel, versurile *parlato* se deosebesc de cele *recto tono* și de cele cîntate prin felul scrierii: cu litere obișnuite, îngroșate sau subliniate.

Consider că pentru înțelegerea mai ușoară a arhitecturii baladelor, era necesar să se indice și cum se diferențiază acestea după locul pe care îl ocupă în cadrul „strofei elastice" (termen introdus de Brăiloiu). S-ar observa astfel că formula inițială are o anumită înfățișare (fie melismatică, fie incipit în registrul superior al scării). De multe ori formula finală este dublă (fie că pe același vers final se cîntă un recitativ melodic sau parlato, urmat de formu'a recitativă etc.). Ideile expuse în subcapitolul „Clasificare și conținut" dovedesc cunoașterea multiplă a acestui gen care, în trecut — și în zilele noastre — a avut funcții diferite, după mesajul pe care îl transmite, după publicul căruia se adresează, numai „la cerere", fie în timpul ceremoniei nupțiale, fie cu alte prilejuri, dar totdeauna în fața unui „public".

Piesele au fost înregistrate în trei județe: Olt, Teleorman și Brăila, de la 7 buni interpreți ai cîntecului epic românesc, cu acompaniament variat: fie numai ghitară sau vioară, țambal și acordeon, sau două viori, țambal și contrabas sau vioară, țambal și contrabas. „Guristul" se acompaniază singur la ghitară sau cîntă și din vioară, ceea ce contribuie la îmbogățirea melodiei vocale, cu sau fără acompaniament de taraf.

Publicarea acestor discuri la Paris, pe baza înregistrărilor făcute în țara noastră, cu sprijinul Academiei R. S. România, în anii 1980 și 1981, de către Bernard Lortat-Jacob, cunoscut cercetător la CNRS și Jacques Rouêt, maestru-asistent la Universitatea Paul Valéry de la Montpellier, reprezintă o acțiune lăudabilă, de înaltă ținută științifică, de popularizare a tezaurului artistic al poporului nostru.

Emilia COMIȘEL

Cartea muzicală internațională

Musikgeschichte. Ein Grundriß

Lucrările de sinteză istorică privitoare la culturile muzicale de pe întregul glob, începînd din antichitate pînă în contemporaneitate, sînt din ce în ce mai rare. Explozia informațională și edițiile critice de opere ale celor mai mărunți creatori, au complicat „viața" cercetătorilor, în loc să o simplifice. Iar angajarea de unul singur, în redactarea unei istorii a muzicii universale, pare astăzi o utopie sau în cel mai bun caz o operă de o viață. Iată de ce, trebuie să salutăm curajoasa întreprindere a binecunoscutei edituri *VEB Deutscher Verlag für Musik* din Leipzig de a publica în anii 1984—1985 o lucrare colectivă de peste 1000 de pagini, sub redacția lui Werner Felix, Wolfgang Marggraf, Vera Reissing și Gerd Schönfelder. Așa cum precizează prefața, *Istoria muzicii* va fi structurată în 3 volume, primele două — deja tipărite — cuprinzînd textul integral al autorilor, iar ultimul fiind consacrat exemplelor muzicale. Subintitulată *O Schiță (Ein Grundriß)*, lucrarea vizează un scop didactic, adresîndu-se în primul rînd studenților și cercetătorilor din învățămîntul artistic superior, iar în al doilea rînd istoricilor, esteticienilor, creatorilor, într-un cuvînt, specialiștilor. Încercînd să se elibereze de anacronismul Eurocentrismului ce domină majoritatea lucrărilor similare, autorii ne atrag atenția în prefață, că prezenta *Istorie a muzicii* are la bază principiile marxiste de analiză a creației, școlilor și stilurilor muzicale, precum și periodizarea culturii muzicale universale. Colectivul de autori fiind extrem de larg, înglobînd în principal cercetători și muzicologi, aparținînd Academiilor de muzică din Berlin, Dresda, Leipzig și Weimar, cărora le-au revenit subiecte variate și diversificate în timp și în forme sau genuri muzicale, a impus lucrării o tentă plurivalentă de stiluri literare, inerente repetări de idei, precum și puncte de vederi estetice nu totdeauna uniforme. Dacă asemenea carențe minore sînt aproape generale tuturor tipurilor de lucrări colective, în schimb, nu se poate nega probitatea profesională a redactării fiecărui capitol de către oameni de specialitate, analizele pertinente, concluziile logice, fapt care împrumută celor 2 volume din *Musikgeschichte* seriozitate științifică. Singura rezervă fundamentală ce grevează asupra întregii *Schițe* istorice rămîne disproporționalitatea tratării școlilor naționale din sec. XIX—XX (cu toate lacunele și erorile de informație, mai ales, asupra țărilor socialiste, și nu în ultimul rînd, în privința muzicii românești).

Volumul întîi din *Musikgeschichte* se ocupă de culturile muzicale străvechi, din epocile sclavagiste, feudale, capitalismului timpuriu, absolutismului, revoluțiilor burgheze și capitalismului din veacul trecut. Deși există capitole despre muzica bizantină, despre creația de orgă și laută, despre școlile muzicale din răsăritul continentului, totuși nu se menționează absolut nici un cuvînt despre Școala de la Putna, despre Ion Căianu și Dimitrie Cantemir, despre muzica românească din timpul Revoluției din 1848 și Unirii Principatelor din 1859. Practic, pe parcursul primelor 528 pagini, autorii germani nu cunosc nimic despre cultura noastră muzicală.

Volumul al doilea din *Musikgeschichte* tratează epocile 1848—1911, perioada interbelică și epoca contemporană. În capitolul *Dezvoltarea școlilor naționale din estul, sudestul și nordul Europei*, se acordă spațiu numai culturilor rusă, boemă, poloneză, ungară și țărilor scandinave. România apare în spațiul spiritual al muzicii universale — după articolul semnat de Traude Ebert — abia în 1917, după Marea Revoluție din Octombrie. Este ultima școală muzicală în ordinea cronologică fixată de autorii germani (după Bulgaria și Iugoslavia). În cele 2 pagini (!) dedicate artei românești din perioada interbelică, nu se amintește nici un cuvînt despre Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Alexandru Zirra etc. Din păcate, schematizarea și lipsa de documentare se resimt și mai puternic în perioada postbelică, unde în mai puțin de o pagină și jumătate, Traude Ebert expediază întreaga muzică simfonică, lirico-dramatică, camerală și vocală, într-o vagă înlănțuire de fraze, pocește numele proprii românești, include pe A. Vieru, T. Jarda, W. G. Berger, Vasile Herman la „tînăra" generație de compozitori (alături de Anton Șuteu și Adrian Pop), fără nici o menționare a lui Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Theodor Grigoriu sau Dumitru Capoianu. Este adevărat, că ni se face favoarea de a trece școala muzicală românească contemporană înaintea școlilor din Bulgaria, Iugoslavia, Cuba și China! Așadar, în 1008 pagini de istorie universală, autorii germani se referă la creația noastră pe parcursul a numai 4 pagini...

Imaginea lipsei de echilibru se resimte și în spațiul și ponderea acordate școlii cehe și boeme de pildă, a cărei tradiție, din sec. XVII—XIX ni se pare prea notorie în istoria muzicii europene, spre a nu fi luată în considerație. Observația se impune, datorită faptului, că lucrarea — în ansamblu — se remarcă tocmai prin noile valențe de interpretare a fenomenului artistic din epocile îndepărtate. Desigur, că nu renunțarea la denumirile de odinioară în problema periodizării șochează (nu mai exista evul mediu, renaștere, baroc, clasicim etc.), ci modul în care sînt analizate creațiile și felul cum se înscriu personalitățile în istorie. Experiența acestei prime ample istorii a muzicii universale de pe poziții marxiste va conduce în viitor spre o nouă atitudine muzicologică în interpretarea fenomenului artistic.

Viorel COSMA

Scanned with OKEN Scanner

Note muzicale leningrădene

Leningrad... oraşul lui Ceaikovski şi Rimski-Korsakov, al lui Musorgski şi Borodin, al lui Glazunov şi al tînărului Stravinski...

Aici, pe malul Nevei, în anul 1862, Anton Rubinstein a fondat primul Conservator din Rusia (a cărei solemnă aniversare de 125 ani se va sărbători anul viitor), din incinta căruia au apărut Serghei Prokofiev şi Dimitri Şostakovici.

Într-unul din cele mai frumoase cartiere ale Leningradului, într-o veche vilă construită cîndva de arhitectul Montferrand (creatorul catedralei Sf. Isaac) se află acum Uniunea compozitorilor leningrădeni — a doua ca mărime după cea din Moscova. Numărul membrilor, în momentul de faţă, se ridică la cca. 150 persoane.

Uniunea compozitorilor din Leningrad este cea mai „tînără", datorită vîrstei medii a membrilor săi: mai mult de o treime din efectiv este reprezentată de compozitori, care sînt deabia în vîrstă de 30—35 ani, urmînd pe maeştrii de vîrstă medie consacraţi — precum A. Petrov şi I. Slonimski, B. Tişcenco şi V. Gavrilin, V. Uspenski, I. Falik şi Basned.

Muzica tinerilor s-a bucurat de o deosebită apreciere, iar pentru a i se creea ocazia de propagandă, s-a organizat un festival special în toamna anului trecut. Cîţiva dintre autorii noştri au fost onoraţi, pentru lucrările lor, cu diplome de onoare şi premii: lui S. Belimov şi A. Marevlov li s-a conferit titlul de laureaţi ai Concursului Weber din Dresda, iar A. Coroleov, V. Sapojnicov, O. Petrov şi Rogaleov au primit premii speciale din partea Uniunii compozitorilor din U.R.S.S.

Este greu de stabilit tendinţa principală, cu privire la inspiraţie, a autorilor contemporani din Leningrad — de fapt sînt cîteva astfel de curente. Înainte de toate este continuarea tradiţiei aşa-zisului „curent nou folcloric" (apărut în anii '60) care s-a adresat celor mai vechi straturi ale culturii naţionale, precum şi celei mai vechi muzici corale. În general, curentul actual legat de aprofundarea interesului pentru istoria patriei, pentru literatură şi moştenirile secolelor trecute este o caracteristică a culturii sovietice contemporane, în totalitatea ei.

Un important impuls, în această direcţie îl prezintă aniversarea a 800 ani de existenţă a manuscrisului *Cuvinte despre regimentul Igorev* (Slava o polcu Igoreve), unul din exemplele literaturii slavone cele mai vechi din Evul Mediu, precum şi sărbătorirea a 1000 ani de la creştinare şi introducerea scrierii în Rusia. „Simbolul" mişcării, de care s-a pomenit cu privire la cultură, sînt lucrările unuia dintre cei mai mari filologi (cercetătorul culturii Evului Mediu) academicianul Dimitri Lihaciov: „Poetica literaturii antice ruse", „Note cu privire la tot ce este rusesc" ş.a.

Ideile acestui om de cultură au inspirat concepţiile compozitorilor nu numai indirect ci şi în mod direct: astfel, „la cerinţa" lui D. Lihaciov, compozitorul Luţian Prigojin a creat oratorul *Poveste despre durere-nefericire* (Poveşti o goe zlociastie) pe textul original al unui autor necunoscut din sec. XVII; criticii literari au denumit această carte în mod just „Patimi pasionale ruseşti" (Ruschie pasionîe strasti). Înainte de aceasta L. Prigojin a compus un oratoriu şi pe textul „Cuvinte despre regimentul Igorev" (Slova o polcu Igoreve) al cărui stil se remarcă prin tonalităţi severe arhaice.

Tot acestui curent i se alătură şi compoziţia lui Valeriu Gavrilin *Clopotiri* (Perezvonî) iar premiera acesteia a fost cotată ca, un eveniment foarte important în cursul ultimelor două stagiuni de concerte. Lucrarea, onorată cu premiul de stat al R.S.F.S.R. — M. Glinka" a fost creată „după citirea lui Vasilii Şuşkin" (după cum remarcă autorul în partitură), unul dintre cei mai originali scriitori şi scenarişti de film sovietici a cărui viaţă s-a curmat prematur, cu cîţiva ani în urmă. Valerii Gavrilin şi-a denumit lucrarea cu un titlu mai puţin obişnuit — „Simfonie corală — acţiune" (Horovaia simfonia — deistvo) dorind prin aceasta să sublinieze faptul că aici sînt incluse episoade istorico-tragice, naraţiuni despre soarta legendarului conducător al ţăranilor Stepan Razin, cîntece folclorice de joc şi comentarii lirico-filozofice instrumentale. Se remarcă trăsătura de gîndire componistică a lui V. Gavrilin — lipsa totală a oricărui purism; el îşi soarbe materialul sonor (dacă ar fi să parafrazăm cunoscutele cuvinte ale lui Molière) „acolo, unde îl găseşte" — în straturile cele mai diferite ale cîntecului popular. Însă el ştie să ridice aspectele de viaţă şi trivialul la un nivel spiritual şi artistic neobişnuit. Gavrilin — este cel mai apropiat continuator al lui Sviridov şi în parte al lui Rahmanonov în muzica contemporană sovietică.

Nu este cazul să mai vorbim, că în oraşul unde s-a născut *Simfonia a şaptea* (Leningradscaia) este o foarte puternică tradiţie a lui Dimitri Sostakovici. În prezent în Leningrad lucrează un grup de elevi direcţi ai lui Sostakovici, printre care, în mod deosebit se evidenţiază două nume — Boris Tîşcenco şi Vladislav Uspenskii.

Simfonia V-a a lui B. Tîşcenco, creată în genul „în memoriam" şi terminată după un an de la moartea lui Şostakovici, apare ca un exemplu de „variaţie" la stilul lui, reprezentînd intonaţii tipice concentrate, ca modele, de gen şi ritm ale muzicii acestuia.

Ca o continuare, directă şi o dezvoltare a tradiţiei lui Sostakovici apare şi monumentala *Simfonie* a lui Tîşcenco, *Cronica blocodei leningrădene* — colosală ca putere de impresie, opera pe care o putem aşeza alături cu astfel de apariţii în literatura sovietică precum poeziile anilor de război ale Anei Ahmatova şi Olga Bergoltz sau „Cartea blocadei" a lui D. Granin şi A. Adamovici. *Simfonia* lui Tîşcenco este un monument muzical închinat eroilor din Leningrad, care poate fi comparat cu cunoscutul cimitir memorial Pescarev.

Neobişnuită, se poate spune unică în felul ei, este concepţia lucrării lui V. Uspenskii, *Omagiu curajos*. Este puţin probabil să se găsească în istoria muzicii lucrări care să fie închinate... interpretării altei compoziţii. Dar tocmai în felul acesta procedează V. Uspenskii în poemul lui simfonic, cînd îl adresează memoriei primilor interpreţi ai *Simfoniei a VII-a* a lui Sostakovici, în Leningradul asediat.

Fluidul stilului *Simfoniei a VII-a* se simte în fresca simfonică a lui Ghenadii Banscicov, *„Flacăra veşnică"*, în care prima din cele cinci părţi este scrisă în forma „ostinato" analogic cunoscutului episod, prelucrat, al *Simfoniei a VII-a* a lui Şostakovici.

Caracteristic este faptul că în ultimul timp se dezvoltă nu numai simfonismul tragic al lui Şostakovici (deosebit de viu prezentat, de ex., în compoziţia elevei lui — Galina Ustvolscaia) ci şi modelele lui lirice-luminoase, optimiste din muzica de film şi romanţe.

Acesta se manifestă vizibil în ultimul, ca dată de apariţie, al cincilea *Cvartet* al lui Boris Tîşcenco pe care critica l-a botezat pe drept cuvînt *„Quartetto domestico"*.

Foarte productiv lucrează în genul simfonic Serghei Şlonimskii, realizînd opt simfonii, în care se continuă genul simfonismului epic din muzica rusă moştenită de la Borodin şi Glazunov. Slonimskii este unul din primii în muzica leningrădeană, care a apelat la încrucişarea caracteristică timpului nostru a elementelor jazz, beat, rock cu stilul academic „serios" *(Simfonia II, Concert pentru trei chitare electrice şi orchestră)*. Pe aceeaşi cale s-a îndreptat şi R. Grinblat în lucrarea sa, *Simfonia V-a*.

Scanned with OKEN Scanner

Cercetările compozitorilor leningrădeni în sfera teatrului muzical sînt pe planuri diferite. În ultimii ani s-au creat lucrări destul de depărtate una de alta, precum opera istorico-romantică *„Maria Stuart"* de S. Slonimskii, *Feeria Maiacovski începe* de A. Petrov, opera comică *„Vicleniile lui Scapin"* după Molière de I. Falik, continuînd stilul lui S. Prokofiev și *„Prea multă minte strică"* al lui Banscicov după subiectul comediei lui Griboedov.

În genul baletului se întărește tendința către întruchiparea subiectelor cu personaje din literatura universală. Dacă ar fi să ne amintim de gîndirea lui Gherman Abert cu privire la existența operei „muzicale" și „literare" (ultima lui definire s-a referit la opera epocii romantice) am putea spune desigur că în muzica contemporană sovietică baletul capătă mereu mai mult trăsăturile celei „literare". În ambele teatre muzicale ale orașului de pe Neva — Kirov și teatrul Mic de operă — au fost prezentate *„Revizorul"* (după Gogol) al tînărului autor Alexandr Ceaikovskii, *„Macbeth"* (după Shakespeare) al lui Sandor Kalloș, *„Hoții"* (după Schiller) al lui M. Mincov, *„Voinicul în piele de tigru"* al compozitorului gruzin A. Maciavariani după subiectul lui Sota Rustaveli.

De mare și binemeritată autoritate s-a bucurat festivalul „Primăvara muzicală leningrădeană". Acesta este unul din cele mai vechi festivaluri de muzică contemporană din U.R.S.S. În anul curent festivalul a avut loc pentru a 22-a oară. (Ca termen de comparație voi spune că festivalul „Toamna moscovită" a fost inițiat cu 15 ani mai tîrziu).

În anul 1985 „Primăvara muzicală leningrădeană" a fost dedicată sărbătoririi a 40 ani de la victoria poporului sovietic, în Marele război pentru apărarea patriei, iar în acest an festivalul a fost prezentat sub deviza „Pentru pace și colaborare între popoare". Nu este cazul să mai insistăm cît de armonioase s-au dovedit aceste cuvinte în timpul nostru, cînd problema principală a tuturor oamenilor de bună credință, a întregii omeniri progresiste, este prevenirea primejdiei atomice care amenință întreaga lume.

La al XXII-lea festival, alături de muzicienii leningrădeni, au participat compozitori din țările nordice ale Europei — Suedia (Ian Karlstedt și Anders Eliasson), Norvegia (Ketil Hvoslef și Antonio Bibalo, compozitor de operă de origine italiană), compozitorul islandez Sigur Biornson și finlandezii Ian Sermilea și Marti Lindberg. Muzica acestora s-a cîntat în concerte, împreună cu lucrările autorilor leningrădeni.

S-au interpretat compoziții foarte depărtate ca stil, caracter, mijloace de scriere — poemul urbanistico-simfonic *„Labor!"* de I. Sermilea, piesa impresionistă, *„Eu mă gîndesc la Tartuffe"* de M. Lindberg, o lucrare plină de experiențe sonore de I. Nordholm — *„Cascadele din insula Fünen"*; *Simfonia V-a* tragico-expresivă a suedezului Eklund; *„Războiul"*, poemul simfonic, orchestrat cu măiestrie de K. Hvoslef, *„Antigona"*; Hvoslef este fiul compozitorului foarte vîrstnic, contemporan, din Norvegia, Severud, denumit „cronicarul muzicii norvegiene".

Cu toată depărtarea aparentă a tematicii și a exemplelor, mai multe dintre lucrări se apropie între ele prin ideea comună a războiului și a păcii, a prevenirii răului, în numele umanității.

Învățătura care s-a desprins, după sfîrșitul acestui festival constă în faptul că muzica contemporană, ca și cea din toate timpurile poate fi în slujba țintei supreme a unității popoarelor, confirmată de vorba nemuritoare a lui Beethoven „Seid umschlungen, Millionen!".

Dr. Marina GOLUȘCO
muzicolog

Din presa internațională

Adunarea Parlamentară a Consiliului European a organizat anul trecut, prin Comitetul său pentru Cultură și Educație, un simpozion: sunetul și viața particulară. În urma desfășurării lucrărilor acestui simpozion, s-a emis o rezoluție exprimînd, în linii generale, următoarele: este cazul ca muzica să fie apărată atît pentru valorile ei intrinseci, ca formă de expresie, ca punte între natură și cultură, cît și pentru efectele ei biologic-terapeutice. Sunetul face parte din ambianța socială, dar în epoca noastră se observă o suprasaturație a „peisajului sonor", împietînd asupra existenței individului. E drept că în acest secol, se remarcă, suprasaturația de liniște ar fi la fel de dăunătoare cît este și suprasaturația de sunete, dar se atrage atenția în mod special — cu argumente medicale — că expunerea directă și prelungită la sunete intense, mai ales de origine artificială, este nocivă sănătății psihice. Se pot atinge stări de apatie — ca rezultat al consumului pasiv de muzică repetitivă, de exemplu; se poate ajunge la o proastă comunicare socială (nesfîrșite audiții la cască echivalînd cu înstrăinarea de ritmul real al ambianței); se observă că supunerea la ritmuri artificiale, perfect egale, declanșează reacții de violență, iar marea intensitate a sunetelor poate duce oricum la distrugerea iremediabilă a unor celule aparținînd sistemului auditiv — și deci la infirmitate parțială sau totală.

Noile mijloace de comunicare au răspîndit muzica, dar au introdus totodată posibilitatea ca aceasta să fie rău folosită. Sunetul muzical ori non-muzical are efecte asupra omului încă din faza pre-natală, determinînd de foarte timpuriu gustul și aptitudinile sociale. Este așadar foarte important ca, atît adulții cît și copiii, să fie ajutați să trăiască experiența muzicală în forme cît mai diverse, să cunoască producțiile muzicale din diverse timpuri și locuri — și aceasta pentru a-și rafina gustul, pentru a-și exersa, în cunoștință de cauză, spiritul critic și capacitatea de apreciere.

Consiliul European propune investirea unor eforturi speciale în direcția educației muzicale axate pe creația contemporană și în conformitate cu o serie de probleme ridicate de cercetări de psiho-acustică și de terapie muzicală (tratamentul cu sunete poate fi de folos fără a avea efectele secundare ale tratamentului chimic). Se face apel la cei răspunzători să controleze difuzarea muzicii în locuri publice, se vorbește despre *design* sonor, de *arhitectură* sonoră, urmărindu-se păstrarea dreptului la individualitate și diversitate. O mai bună educație muzicală i-ar învăța pe oameni să asculte altfel și mai bine viața ce-i înconjoară...

Importanți în problema aceasta sînt cei care se ocupă de formarea copiilor și organizatorii massmediei.

Se insistă totodată pe informarea publicului în privința pericolelor serioase ce rezidă în supunerea îndelungată la sunete de mare intensitate, la ritmurile sintetice de o regularitate matematică ale muzicii de consum.

Cercetări de specialitate arată că sunetul are o influență deosebită asupra psihicului și comportamentului: emoție, atenție, voință. O analiză a fiziologiei cerebrale duce la concluzia că individul de tip european, format într-un sens precumpănitor rațional, are nevoie de muzică pentru a-și realiza echilibrul, deplinătatea, pentru însăși reglarea funcționării celor două emisfere cerebrale.

„Muzica nouă are o funcție vitală în viața contemporană. Ea încearcă să înfrîngă barierele sociale, de educație, de geografie și de vîrstă. Împacă rusticul și citadinul... hrănește dezvoltarea emoțională, estetică și imaginativă... Trebuie explorate noi for-

Scanned with OKEN Scanner

me și contexte pentru prezentarea și interpretarea muzicii contemporane".

Pagini întregi ale simpozionului au fost dedicate invocării dreptului fiecăruia la liniște — sau la alegerea muzicii după propriul plac, — cît și participării *active* a oamenilor la muzică.

*

În ultimii ani se observă interesul crescînd al specialiștilor față de gîndirea estetică a lui Adorno. Comentariile acestuia despre Wagner, Mahler, Schönberg, Webern, despre avangarda anilor '50 și '60 ș.a. au făcut obiectul multor cercetări recente, venind chiar și din partea celei mai tinere generații de muzicieni. Mai recent, Universitatea din Münster i-a dedicat ilustrului estetician un simpozion. Numărul pe mai-iunie 1986 al revistei vest-germane *Musica* îi publică o serie de scrisori din anii 1950 și 1960, în care principala sa preocupare, exprimată cu interes și mergînd pînă la patetism, e starea pedagogiei muzicale într-o epocă în care componistica a atins nivele atît de înalte de subtilitate. Aceste scrisori, adresate distinsului muzician Lutschewitz, fac parte din perioada în care Adorno a redactat „Disonanțe", afirmîndu-și, atitudinea critică față de grupul de la Darmstadt, o dovadă, cum s-a remarcat de pe atunci, a puținei lui încrederi în mișcarea muzicală a tineretului.

*

Societatea ungară Kodály, întemeiată în 1978, a dat publicității o scrisoare deschisă atrăgînd atenția că reducerea numărului de ore de muzică la toate treptele de învățămînt din Ungaria și, într-o mare măsură, lipsa de cadre specializate îndepărtează tinerele generații de valorile muzicale. Cităm un fragment din această scrisoare : „Dezideratul lui Kodály — ca muzica să devină un bun al tuturor — slujește interesul întregii societăți omenești. Într-o epocă în care precumpănesc știința și tehnica, el (Kodály) a luptat pentru echilibru, pentru dezvoltarea multilaterală a omului. Baza formării individului, școala, este, dimpotrivă, din zi în zi mai puțin capabilă să realizeze ideea lui Kodály, adică să instruiască *masele* în arta muzicală", Societatea menționată propune cîteva măsuri prin care s-ar ajunge cu suficientă ușurință la remedierea situației.

Globul muzical

La Kassel, în Republica Federală a Germaniei a avut loc o amplă manifestare dedicată creației contemporane pentru orgă, în care s-au ascultat piese de Miklos Maros, Jan W. Morthenson, Horikazu Sugano ș.a.. S-a constatat că, după 25 de ani de la producerea lor, piese pentru orgă precum „Improvisation ajoutée" de Mauricio Kagel, „Volumina" de György Ligeti sau „Interferențe" de Bengt Hambraeus păstrează un interes la fel de viu. Asocierea cu percuția, emiterea de clustere și multe alte tehnici sînt perfect integrate — practic și teoretic — în utilizarea orgii. Începînd cu anii '70 se observă și în compoziția pentru orgă o tendință de întoarcere la tonalitate, care cu 25 de ani în urmă era metodic ocolită. Orga, prin caracteristica ei pune pe prim plan, poate mai accentuat decît alte instrumente, relația cu publicul ascultător.

*

Filarmonica din New York a patronat în acest an un festival Boulez, la care a participat și ansamblul InterContemporam, sub bagheta lui Zubin Mehta și a compozitorului însuși. Boulez a vorbit despre activitatea IRCAM, Institutul de cercetări acustice-muzicale pe care îl conduce.

*

La Beijing, prima orchestră budistă a Chinei a dat un concert interpretînd pagini din unica colecție de muzică budistă care s-a păstrat : aceasta are o vechime de peste 500 de ani. Din cele 160 de piese conservate, cîteva au fost transcrise în notație modernă.

*

La Viena se desfășoară o serie de concerte-portret de muzică contemporană, precedate de expuneri și susținute în sala mare a Radiodifuziunii și în sălile Societății de Concerte din Viena. Pînă acum, au fost dedicate asemenea spectacole lui George Crumb, Luciano Berio (cu ocazia împlinirii vîrstei de 60 de ani) și Manfred Trojahn.

*

În februarie a.c. olandezii au organizat la Paris un atelier de interpretare la Blockflöte, avînd 4 secții : muzică de ansamblu din evul mediu și renaștere (aici a fost remarcată practica improvizatorică medievală, într-o piesă tradițională din sec. XIII); sonate ale barocului italian timpuriu ; muzică din barocul tîrziu ; pagini contemporane de Ryohei Hirose, Shinohara și Veilhan. Acestea din urmă au trezit interesul în cel mai înalt grad, asociindu-se și cu un anume joc scenic, cu sugestii vizuale de genul teatrului instrumental. Suita de manifestări s-a bucurat de o largă audiență.

*

Anul acesta la Bonn au fost dedicate lui Charles Ives 5 concerte, în cadrul atelierului intitulat, după una din lucrările acestuia, „The Unanswered Question". Au participat o serie de interpreți specializați în muzică contemporană, printre care cvartetul britanic Arditti. Publicul și specialiștii au avut ocazia să asculte interesante lucrări ale compozitorului care a prefigurat încă de la începutul secolului tendințe ce aveau să se dezvolte ulterior în muzica europeană și universală.

I. I.

Scanned with OKEN Scanner

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

COLECȚIA NAȚIONALĂ DE FOLCLOR—LA COLLECTION NATIONALE DE FOLKLORE

Tiberiu ALEXANDRU

Sans aucun doute, *Colecția națională de folclor (La Collection nationale de folklore)* constitue le plus remarquable réalisation de l'école folklorique roumaine. Répondant en premier lieu aux desiderata d'une classification thématique des créations populaires, les volumes de la dite Collection représentent le fruit des longues et minutieuses recherches des spécialistes de l'Institut de recherches éthnologiques et dialectologiques (ICED = Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice) de Bucarest, et, tout à la fois, membres actifs de l'Union des Compositeurs de la R. S. Roumanie. Volumes déjà parus : 1. Steluța Popa, *Obiceiuri de iarnă. Folclor muzical din repertoriu copiilor*, Tipologie muzicală, Colecție de cîntece *(Us et coutumes d'hiver. Folklore musical du répertoire des enfants.* Typologie musicale, Collection de chansons), București, Editura muzicală, 1980, 156 p. L'ouvrage comprend : une étude introductive, la typologie musicale et une anthologie de 115 pièces. 2. Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular românesc.* Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale *(Romanian Folk Dance Music.* A Typology of the Instrumental Tunes), București, Editura muzicală, 1984, 646 p., avec : étude introductive, bibliographie sélective, note explicative, recueil de mélodies (600 pièces), index et résumé en anglais. 3. Speranța Rădulescu, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc (The Folk Music Band and the Harmonic Accompaniment of the Dance Tunes)*, București, Editura muzicală, 1984, 724 p. avec: étude introductive portant sur les chapitres suivants : I. *Taraful* (La bande de ménétriers); II. *Omofonia în contextul fenomenelor plurivocale relevate de folclorul muzical românesc* (L'homophonie dans le contexte des phénomènes plurivocaux révélés par le folklore musical roumain) ; III. *Limbajul armonic al jocurilor populare românești* (Le langage harmoniques des mélodies de dance roumaines); IV. *Corpusul lucrării, conținutul antologiei și addendei* (L'ensemble du recueil, le contenu de l'anthologie et de l'addenda). Suivent : une bibliographie sélective, une anthologie de dances et des microanthologies zonales totalisant 193 pièces musicales notées dans les partitions, un résumé en anglais ; 4. Ghizela Sulițeanu. *Cîntecul de leagăn (The Lullaby)*, București, Editura muzicală, 1986, 910 p. Après une introduction intitulée : *Privire generală și locul ocupat de cîntecul de leagăn în folclorul „pentru copii"* (Aperçu général et place de la berceuse dans le folklore „pour enfants", suivent les chapitres ci-après : I. *Despre funcționalitatea și definiția noțiunii de cîntec de leagăn. Materialul avut în studiu și metodologia folosită* (Sur le caractère fonctionnel et la définition du concept de berceuse. Matériaux envisagés et méthodologie utilisée); II. *Analiza și particularitățile structurii textului* (Analyse et particularités de la structure du texte); III. *Premise pentru o clasifcare tipologică, de factură compozițională, a textelor* (Prémisses pour une classification typlologique de facture compositionnelle des textes); IV. *Analiza și particularitățile structurii muzicale* (Analyse et particularités de la structure musicale); V. *Cîntecele de leagăn cu melodii provenite din alte categorii folclorice și criteriile de clasificare ale acestora* (Berceuses aux mélodies provenant d'autres catégories folkloriques et les critères de leur classification) ; VI. *Încercare de tipologizare a muzicii cîntecelor de leagăn și punctul de vedere comparativ* (Essai d'établir une typologie des airs de berceuse et point de vue comparatif); suivent 480 mélodies, nombreuses tables, bibliographie, index et résume an anglais) 6. Eugenia Cernea et Nicoleta Coatu, *Cîntecul popular nou (New Folk Song)*, București, Editura muzicală,

1986, 264 p. L'ouvrage compreud : étude introductive, note explicative, glossaire et anthologie musico-littéraire (223 pièces).

Quelques autres volumes de typologie musicale sont en cours de publication : Adrian Vicol, *Cîntecul epic* (Le chant épique); Mariana Kahane et Lucilia Georgescu, *Cîntecele zorilor şi bradului* (Les chansons rituelles funèbres de l'„aube" et du „sapin").

Dans cette même *Collection nationale de folklore* ont aussi paru les premiers volumes concernant le folklore littéraire. Tout en poursuivant l'établissement d'une typologie des poésies populaires, ces ouvrages font de systématiques renvois aux documents sonores qui se trouvent dans les riches collections de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques, soit des enregistrements sur cylindres de phonographe, disques et bandes de mangnétophone comprenant les textes concernés, immanquablement joints aux airs sur lesquels ils furent chantés au moment de la collecte respective, modalité qui fait valoir le syncrétisme caractéristique des créations populaires. En plus, une série de textes poétiques sont publiés tels qu'ils ont été chantés, en notant toutes les transformations imposées par la musique, comme par exemple les syllabes d'anacrouse, syllabes d'appoint complétant les vers catalectiques, interjections, syllabes de refrain, répétition de certains vers etc. Aussi, pour toutes ces raisons, nous semble-t-il utile de mentionner également ces volumes-ci: Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic.* Tipologie şi corpus de texte poetice (Le chant épique héroïque. Typologie et recueil de textes poétiques), Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981, 734 p. ; Al. I. Amzulescu, *Balada familială.* Tipologie şi corpus de texte poetice (La ballade familiale. Typologie et recueil de textes poétiques, Idem, 1983, 466 p.); Nicoleta Coatu, *Lirica populară românească cu tematică actuală.* Clasificarea tematică a variantelor motivice (La lyrique populaire roumaine aux thèmes actuels. Classification par thèmes des variantes de motifs), Bucureşti, Editura Minerva, 1984, 444 p. ; Sabina Ispas et Doina Truţă, *Lirica de dragoste.* Index motivic şi tipologic. (La lyrique d'amour, avec index des motifs et des types. Vol. I (A-C), Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 400 p. (le vol. II est déjà sous presse).

Sous le frontispice *The Romanian National Collection of Folklore,* la Maison „Electrecord" de Bucarest a procédé à la publication concomitante de disques *Document,* collaborant pour ce faire avec les spécialistes de l'Institut de Recherches ethnologiques et dialectologiques. Jusqu'à présent ont paru six disques LP 30 cm, au contenu suivant : A. *The Traditional Folk Music Band,* I. *Oltenia,* EPE 02095 ; *Bucovina,* EPE 02164 ; III. *Transilvania (Bihor-Arad),* EPE 02232 ; EPE *Ilfov-Vlaşca-Teleorman,* EPE 02307; V. *Transilvania (The Plain),* EPE 02412 ; VI. *Maramureş-Oaş,* EPE 02557. Confiés aux soins d'éditeur de Speranţa Rădulescu, ces six disques comprennent des copies de gravures sur disque réalisées dans l'entre-deux-guerres par *Arhiva de Folclor a Societăţii Compozitorilor Români* (les Archives de Folklore de la Société des Compositeurs Roumains) fondées en 1928 et mises sous la direction de Constantin Brăiloiu, leur créateur, ainsi que des copies d'enregistrements plus récents sur bande de magnétophone dús aux chercheurs de *Institutul de Folclor* (Institut de folklore) fondé en 1949, réorganisé en 1964 sous le nom de *Institutul de Etnografie şi Folclor* (Institut d'Ethnographie et Folklore) et devenu depuis 1974 *Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice* (Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectologiques). Sur la chemise de chaque disque se trouvent les textes explicatifs rédigés en roumain et anglais, ainsi que la localisation sur la carte du pays des zones de provenance des pièces respectives.

Pareillement, il nous semble utile de faire aussi mention ici des disques parus dans la collection „Electrecord" intitulée *Jocuri populare româneşti/Danses populaires roumaines/România Folk Dances,* avec la collaboration du chorélogue Constantin Costea de l'Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectologiques. Destinée à populariser la dance folklorique, cette collection comprend, pour chaque disque, des explications en roumain et anglais, des notations chorégraphiques et la localisation sur la carte du pays des contrées d'origine des matériaux enregistrés. Six disques en sont parus jusqu'à ce jour : 1. *Muntenia,* STM-EPE 01622 ; 2. *Mureş,* ST-EPE 01681 ; 3. *Maramureş-Oaş-Lăpuş,* ST-EPE 01683 ; 4. *Oltenia-Dolj.* ST-EPE 01734 ; 5. *Braşov,* ST-EPE 01736 ; 6. *Neamţ-Bacău,* ST-EPE 02228.

Ont également été rédigés les articles sur la musique populaire roumaine destinés aux encyclopédies *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* Herausgegeben von Friedrich Blume, Kassel, Bärenreiter et *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* edited by Stenley Sadie, London, Macmillan; de même, les articles concernant les instruments de musique populaire des Roumains, pour *The New Grove Dictionary of Musical Instrument,* Idem, Ibidem.

Enfin, durant ces derniers trois ans, des communications ont été faites par des ethnomusicologues roumains à l'occasion de plusieurs réunions internationales de spécialité: Piran et Ochrid (Yougoslavie), Kecskemét (Hongrie), Pürg (Autriche), Kőln (Rép. Féd. d'Allemagne), Belfast (Irlande du Nord), Delphes (Grèce).

Nous ne saurions clore ce rapport sans consigner le grand intérêt que présente le volume : Constantin Brăiloiu, *Problems of Ethnomusicology,* edited and translated by A.

Scanned with OKEN Scanner

L. Lloyd, avec une préface de Gilbert Rouget (Paris), publié par Cambridge University Press, en 1984, XX + 300 p. Non seulement pour la discipline ethnomusicologique roumaine, mais aussi universelle, l'ouvrage constitue un réel évènement dans la sphère des parutions scientifiques. Grâce à lui, une somme des plus importants écrits théoriques du grand savant roumain deviennent accessibles aussi aux spécialistes d'expression anglaise qui, jusqu'à ce jour, à quelques rares excepions près, se soient contraints à l'ignorer. Or, ainsi que l'écrit le professeur canadien Jean-Jacques Nattiez de l'Universtité de Montréal, dans la brochure qui accompagne cette autre réalisation d'envergure de l'illustre savant, soit la *Collection universelle de musique populaire enregistrée* (établie par Constantin Brăiloiu entre 1951 et 1958 à partir d'enregistrements réalisés de 1913 à 1953), réédition intégrale en 6 disques LP 30 cm, Genève, Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie, 1984, *„Brăiloiu est aussi un précurseur de l'ethnomusicologie d'aujourd'hui. Peut-être que s'il avait écrit son œuvre en anglais, notre discipline aurait vu son cours s'infléchir dans une autre direction"*.

Tous ces intéressants et précieux travaux, ci-avant mentionnés, ont fait l'objet de comptes rendus élaborés par le signataire de ce rapport et publiés dans „Revista de Etnografie şi Folclor", no. 2/1985 et no. 1/1986.

(En français par Colette Ghimpeteanu)

CUPRINS

TRĂIM ÎN EPOCA DE AUR
Muzica Dan Beizadea, versurile Petru Idriceanu.
Glorios August aniversar 1

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR
Teodor Bratu
Din nou în valea Jiului 3

ÎNSEMNĂRI
MIHAELA MARINESCU
Cîteva reflecţii asupra părţii de **Cvartet de Coarde în do major** de George Enescu . 4

STUDII
CORNEL ŢĂRANU
Simetria în creaţia lui Webern 8
THEODOR GRIGORIU
Mihail Andricu şi apoteoza colindului 13
DORU POPOVICI
Coruri de Dumitru Capoianu 15
DESPINA PETECEL
Anatol Vieru — Modalismul, o psihologie a cunoaşterii 19

IN MEMORIAM
DORU MURGU
Mircea Hoinic 21

VIAŢA MUZICALĂ
Semnează :
Dan Bălan, Luminiţa Vartolomei, Ileana Preda Ursu, Grigore Constantinescu Cristina Sârbu, Laura Manolache, Viorel Creţu, Elena Zottoviceanu, Vasile Speranţa, Anca Florea, Dan Scurtulescu, Liviu Dandara. Liliana Gherman, Mariana Florea, George Sbârcea, George Manovici, Edgar Elian, Dumitru Avakian . . 23

DE PESTE HOTARE
EMILIA COMIŞEL
Eveniment discografic 42
VIOREL COSMA
Cartea muzicală internaţională — **Musikgeschichte. Ein Grundriss** 43
MARINA GOLUŞCO
Note muzicale Leningrădene 44
IOANA IERONIM
Din presa internaţională 45
Globul muzical 46

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
TIBERIU ALEXANDRU
Colecţia naţională de folclor — La collection nationale de folklore 47

SOMMAIRE

L'âge d'or que nous vivons (planche)
Musique : Dan Beizadea
Vers : Petru Idriceanu
Glorieux Août anniversaire 1

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS
TEODOR BRATU
A nouveau dans la vallée du Jiu 3

NOTES
MIHAELA MARINESCU
Quelques réflexions sur le mouvement de **Quatuor à cordes en Ut majeur** de Georges Enesco 4

ÉTUDES
CORNEL ŢĂRANU
Symétrie dans l'oeuvre de Webern 8
THEODOR GRIGORIU
Mihail Andricu et l'apothéose du colind (calende) 13
DORU POPOVICI
Des choeurs de Dumitru Capoianu 15
DESPINA PETECEL
Anatol Vieru — Le modalisme, une psychologie de la connaissance 19

IN MEMORIAM
DORU MURGU
Mircea Hoinic 21

LA VIE MUSICALE
Signataires :
Dan Bălan, Luminiţa Vartolomei, Ileana Preda Ursu, Grigore Constantinescu, Cristina Sârbu, Laura Manolache, Viorel Creţu, Elena Zottoviceanu, Vasile Speranţa, Anca Florea, Dan Scurtulescu, Liviu Dandara, Liliana Gherman, Mariana Cristescu-Florea, George Sbârcea, George Manovici, Edgar Elian, Dumitru Avakian 23

À L'ÉTRANGER
EMILIA COMIŞEL
Evénement discographique 42
VIOREL COSMA
Le livre de musique international — **Musikgeschichte. Ein Grundriss** 43
MARINA GOLUŞCO
Note musicales de Leningrad 44
IOANA IERONIM
De la presse internationale 45
Globe musical 46

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
TIBERIU ALEXANDRU
Colecţia naţională de folclor — La collection nationale de folklore 47

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA Nr. 8 48 p. Bucuresti — AUGUST 1986

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori: dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația — c. 2456

Lei 15

Scanned with OKEN Scanner